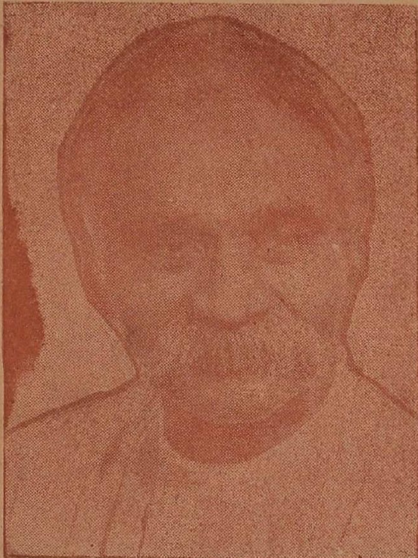


'இரசிகமணி'

டி. கே. சி. யின் திறனாய்வுப்போக்கு

(ஒரு செயல்முறை ஆய்வு)

பேராசிரியர்

ந. பாலமுருகன்

டி. கே. சி.யின் திறனாய்வுப் போக்கு

(ஒரு செயல்முறை ஆய்வு)

பேராசிரியர்

ந. பாலமுருகன், எம். ஏ., எம். பில்.,

அருள்மிகு பழனியாண்டவர் கலை பண்பாட்டுக்
கல்லூரி, பழனி - 624 601.

திருமொழிப் பதிப்பகம்

119, ஜவகர் பஜார், கரூர்-639 001.

BIBLIOGRAPHICAL DATA

Title of the Book	:	T.K.C.'s Criticism An Expsoure Teekesiyin Thiranayvu--pokku
Language	:	Tamil
Subject	:	Principles of Literary Criticism as applied to Kambaramayanam by T. K. C. An exposure
Publisher	:	THIRUMOZHI-P-PATHIPPAGAM 119, Jawaher Bazaar, KARUR - 639 001.
Copyright holder	:	Publisher
Edition	:	First
Date of publication	:	30-11-83
Author	:	Prof. N. Balamurugan
Size of the Book	:	18×12.5 Cms 1/16 D. C
Types used	:	10Pt & 12Pt
Paper	:	10.9 white Printing SPB
Number of pages	:	XII+164=176
Printer	:	Kongu Achagam, Karur.
Price	:	Rs 15/=
Number of copies	:	1100

பதிப்புரை

மதுரைக்காமராசர் பல்கலைக் கழகத் தமிழியல் துறையில் 1978-79 ஆண்டில் கல்லூரிக் கல்வி மேம்பாட்டுத் திட்டத்தின் அடிப்படையில் உருவாக்கம் பெற்றது 'டி. கே. சி.யின் திறனாய்வுப் போக்கு'. இலக்கியம், திறனாய்வு. ஆராய்ச்சி குறித்து புதிய கொள்கைகள் தமிழில் வகுக்கப்பட்டு, செயல் முறைப்படுத்திப்பயன்காணும் காலகட்டத்தில் பேரா. ந. பாலமுருகன் அவர்களால் இந்தத் திட்டப்பாங்கான ஆய்வு முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டது.

கம்பன் காவியத்திறனால் இராமன் கதை வாழுகிறதா? இராமன் கதை மதிப்பினால் கம்பன் புகழ் வளருகிறதா? ஷேக்ஸ்பியரின் கிளியோபாட்ரா அண்டனியை அதிகம் காதலித்தாளா? அண்டனி அவளை அதிகம் காதலித்தானா? இத்தகைய வினாக்களுக்கு விடைகாணும் போக்கில் இலக்கியத்தை அணுகியவர் ரசிகமணி டி. கே. சி. அதனால் தமிழ் இலக்கியத் திறனாய்வு வரலாற்றில் ரசிகமணிக்கு நிலையான மதிப்பு உண்டு. எனவே பேரா. பாலமுருகன் அவர்களின் ஆய்வு முயற்சியைத் திருமொழிப் பதிப்பகம் அவர்களின் இசைவோடு வெளியிட்டு மகிழ முன்வந்தது.

எமது மூன்றாவது வெளியீடான இந்த நூலை விரைவாகவும் செம்மையாகவும் அச்சிட்டு உதவிய பெருமைக்கு உரியவர்கள் கரூர் கொங்கு அச்சக உரிமையாளர்கள். நூலின் அச்சும் அமைப்பும் நிறைவுபெறத் தம் உழைப்பையும் திறமையையும் பயன்படுத்தியவர்கள் திருவளார்கள் கி. இராதாக்கிருஷ்ணன், த. சண்முகம், சு. மனோகர். மரியாதைக்குரிய புலவர் திரு. அருணா. பொன்னுசாமி, அவர்களின் ஊக்குவிப்பும், ஒத்துழைப்பும், இத்தகு ஆய்வு நூல்கள் வெளிவரத்தக்க அரண் ஆகும்.

அச்சுப்படிகளை ஒத்து நோக்கி உதவிய கருவூர் கவிஞர் தமிழ்மணி அவர்களின் உதவியைப் போற்றி மகிழ வேண்டும்.

பாராட்டுரை வழங்கியுள்ள தீப. நடராசன் அவர்களின் ஆதரவும், பேரா. த. பாலமுருகன் அவர்களின் இசைவும் போற்றத்தக்கன.

கரூர்,
30 – 11 – 83.

—பதிப்பகத்தார்

பாராட்டுரை

'பாடல்களைக் கண்ணால் பார்ப்பதில் பிரயோசனம் இல்லை. எழுத்தாய் இருப்பது ஒலியாய்க் காதில் வந்து விழ வேண்டும். அப்போதுதான் கவிரூபம் அந்த எழுத்துக்கு உண்டாகிறது'.

'தமிழ்க் கவி என்றால் அதிலும் கம்பரது கவி என்றால் இதயத்தை என்னவோ பண்ணுகிற காரியம் அது. கவியை அனுபவித்துக்கொண்டே இருந்தால் நம்முடன் ஒரு அங்கமாக ஆய்விடுகிறது அது!

ரசிகமணி டி. கே. சி. அவர்கள் கவி பற்றிச் சொன்னதைப் பார்த்தோம்.

கவி ரூபத்தை தரிசித்தவர்கள் அவர்கள்.

கவி ஒரு அங்கமாய் டி. கே. சி. அவர்களுக்கு இருந்தது என்பது மட்டுமல்ல, கவியோடு கவியாக ஒன்றிக் கலந்துவிட்டவர்கள் அவர்கள்.

டி. கே. சி. கவிதைக்கு விளக்கம் தந்த முறை ஒரு தனி முறை. இதுபோன்று வேறு யாரும் செய்தது கிடையாது. இதற்கு முன்பும் பின்பும் என்றெல்லாம் சொல்லப்படுவதைக் கேட்டிருக்கிறோம். அவை அவ்வளவு சரியான கணிப்பல்ல.

ரசிகமணி அவர்களுக்கும் கவிதைக்கும் உள்ள உறவு ஏட்டில் உள்ள அர்த்தத்துக்கும் அப்பாற்பட்ட ஒன்று. கவிதையோடு இரண்டறக் கலந்து தோய்ந்து ஒரு எல்லையற்ற ஆனந்த நிலையை எய்தியவர்கள் ரசிகமணி டி. கே. சி. அவர்கள். அந்தப் பேரானந்தமே அவர்களிடமிருந்து வெளிப்பட்டுக்கொண்டிருந்தது.

VI

டி. கே. சி. கவிதையை அனுபவிப்பதை நேரில் பார்த்தவர்களால் ஓரளவு அந்த ஆனந்தம் என்ன என்பதை உணர முடிந்தது. அவர்களின் அவயவம் ஒவ்வொன்றும், நெற்றி, கண்கள், உதடு, கைகள் ஒவ்வொன்றுமே அந்த ஆனந்தத்தை வெளியிட்டுக்கொண்டிருந்தன என்றால் மிகையல்ல.

எழுத்தின் மூலம் பார்ப்பவர்களால் அந்த நிலை என்னது என்று புரிந்துகொள்ள இயலாது தான். இது ஒரு பெரிய உண்மை.

அந்த நிலையைப் பற்றியும் அந்த ஆனந்தத்தைப் பற்றியும் சொல்லி விளக்கிவிடவும் யாராலும் முடியாது.

கலை, இலக்கியம், பண்பாடு, கல்வி சமயம், வாழ்க்கை இப்படி ஒவ்வொரு துறையிலும் ரசிகமணி அவர்களுக்குத் தீர்மானமான சில கொள்கைகள் உண்டு. அவைகளை எல்லாம் அந்த கவிதானந்தத்தோடு இணைத்துத்தான் பார்க்க வேண்டும்.

டி. கே. சி. அவர்கள் ஆனந்தமயமாய் இருந்தவர்கள். உணமையோடும், சத்தியத்தோடும் ஐக்கியப்பட்டு இருந்தவர்கள். அதனால் அவர்கள் கருணாமூர்த்தியாய் வாழ்ந்து வந்தார்கள்.

எல்லாரிடத்தும், படித்தவர் படியாதவர் என்ற பாகுபாடின்றி அவர்கள் எல்லாரிடத்தும் கருணையோடு இருந்து வந்ததின் காரணமாக அவர்களிடமிருநது கவிதை ஆனந்தத்தின் விளக்கம் சுரந்து வந்தது.

கேட்பவர்களின் வயது, அனுபவம், மனப்பக்குவம் இதற்குத் தக்கவாறு டி. கே. சி. அவர்கள் கவிதை விளக்கம் அமைந்திருக்கும்.

VII

ஒரு சிறுவனிடம் அவன் அனுபவத்துக்கு மேற்பட்ட தத்துவப் பாடல்களைச் சொல்லவே மாட்டார்கள். சமய உண்மைகளையும், ஆழ்ந்த தத்துவங்களையும் உள்ளடக்கிய பாடல்களை அவைகளை ஓரளவேனும் உணரக்கூடிய பக்குவம் வாய்த்தவர்களுக்கே விளக்க முற்படுவார்கள்.

கவிதையின் உட்கருத்தைப் புரிந்துகொள்ளவேண்டும். அதன்பின் அது கவியாக உருவெடுத்திருக்கும் அழகை உணர வேண்டும். அப்போது கவிதை தரும் ஆனந்தத்தை அனு-பவிக்க முடியும். இந்த அடிப்படையான நோக்கத்தோடுதான் அவர்களது விளக்கம் அமைந்திருக்கும்.

கவியாகட்டும் கலையாகட்டும் அவை நம் அனுபவத்தோடு ஒட்டவெண்டும். அப்போதுதான் அவை சிருஷ்டிக்கப் பட்ட பயனை அடையும்.

எல்லாரும் தங்கள் தங்கள் அனுபவத்தோடு கலையை அனுபவிக்க வேண்டும் என்பதுதான் டி. கே. சி அவர்களின லட்சியமாக இருந்துவந்தது

கலை, கவிதை முதலியவற்றுக்கு அவர்கள் விளக்கமளித்ததும், தொண்டு செய்ததும், தியாகம் பண்ணினதும் அந்த குறிக்கோளின் அடிப்படையிலேதான,

கவிதையை டி. கே. சி. அவர்கள் அணுகிய முறைபற்றி இன்னும் எவ்வளவோ தெரிந்து தெளியவேண்டியது இருக்கிறது.

பேராசிரியர் ந. பாலமுருகன் அவர்கள ரசிகமணி டி. கே. சி. அவர்களின் கவிதைக்கொள்கை பற்றி மிகுந்த சிரத்தையுடனும் ஈடுபாடுடனும் ஆய்வு செய்து 'டி.கே.சி.யின் திறனாய்வுப்போக்கு' என்ற இந்த ஆய்வு நூலைத் தமிழ் மக்களுக்கு அளித்துள்ளார்கள்.

ரசிகமணி டி. கே. சி. அவர்கள் தமிழுக்கும் இலக்கியத்துக்கும் கலைக்கும் செய்துவிட்டுப் போயிருக்கும் பணிகள் எவ்வளவோ இருக்கின்றன. அவை பற்றி எல்லாம் இனி பலர் ஆய்வு செய்ய முன்வருவார்கள் பேராசிரியர் பாலமுருகன் செய்துள்ள இந்த ஆய்வு நூல்தான் அவைகளுக்கெல்லாம் முன்னோடியாய் இருக்கப்போகிறது.

ரசிகமணி அவர்கள், கவிதையானது கவி உருவம் பெற்றிருக்கிறதா என்றே பார்த்தார்கள்.

கவி என்று எடுத்துக்கொண்டால் அதற்கு ஒரு விஷயம் இருந்துதான் தீரவேண்டும். ஆதலால் விஷயம் இல்லாதது கவி ஆக முடியாது. ஆனால், விஷயம் மட்டும இருந்து வெறும் வார்த்தைக்குள் அடைபட்டுவிட்டால் அது கவி ஆகிவிடவா செய்யும்? விஷயத்தோடு கவி உருவம்பெற்று வருவதே கவிதை. ஆகவேதான் கவிக்கு உருவமே பிரதானம் என்று சொன்னார்கள் டி. கே. சி.

இந்தக் கருத்தைப் பல சான்றுகள் காட்டி பேராசிரியர் பாலமுருகன் எடுத்து விளக்கியுள்ளார்கள்.

அதே போன்று டி. கே. சி. செய்த திருத்தங்கள் கவியில் பொருளும் உருவமும் எப்படி இடம்பெறவேண்டும் என்பதை எ ப் ப டி எடுத்துக்காட்டுகின்றன என்பதையும் விளக்கிக் காட்டியுள்ளார்கள், பேராசிரியர் அவர்கள்.

ரசிகமணி அவர்கள் தம்முடைய ஆனந்த அனுபவத்தில் இருந்து கண்ட உண்மைகளுக்கு நண்பர் பாலமுருகன் பல சான்றுகள் மூலம் விளக்கம் தர முற்பட்டிருப்பதையும் பார்க்க முடிகிறது.

இந்த ஆய்வை மதுரை காமராஜர் பல்கலைக்கழகத்திலிருந்து பேராசிரியர் பாலமுருகன் செய்து வந்தார்கள்.

அதற்காகப் பலமுறை அவர்கள் தென்காசிக்கு வந்து சில தினங்கள் தங்கி டி. கே. சி. அவர்களின் நூல்களை எல்லாம் நுணிகி ஆராய்ந்து குறிப்பெடுத்துக் கொண்டு சென்றார்கள். அவர்கள் இந்த ஆய்வினைச் செய்து முடிக்க எடுத்துக் கொண்ட முயற்சிகளும் சிரமமும் மிக அதிகம். அதை எல்லாம் இப்போது நான் மனமுவந்து எண்ணிப் பார்க்கிறேன்.

பேராசிரியர் பாலமுருகன் அவர்களின் இந்த ஆய்வுநூல் தமிழ் இலக்கிய மாணவர்களுக்கு குறிப்பாக டி. கே. சி. அவர்களின் கவிதை அனுபவததைப் பற்றி அறியத் துடிக்கும் இளைய தலைமுறையினர்க்கு சிறந்ததொரு விருத்தாக அமையும் என்று நான் நம்புகிறேன்.

நண்பர் பாலமுருகன் அவர்கள் தமிழ் ஆர்வமும், டி. கே சி. யிடம் கொண்டுள்ள ஈடுபாடும் எல்லாருடைய பாராட்டுதலுக்கும் உரியன.

பேராசிரியர் பாலமுருகன் அவர்கள் மேலும் தமிழ் இலக்கியத்துக்கு சிறந்த பணிகள் பல ஆற்ற வேண்டும் என்று நான் ஆசைப்படுகிறேன்.

தீப. நடராசன்,
10-10-83.

'பஞ்சவடி'
தென்காசி

புதிய பாதையில்...

கவிதைப்பெண்ணின் உறுப்புக்களையெல்லாம் வெட்டிக் கூறுபோட்டு அவளின் எலும்பு, தசை, நரம்பு ஆகியவை-களைப் பற்றியே ஆராய்ச்சி நிகழ்ந்த காலகட்டத்தில், கவிதையின் அழகையும் ஜீவனையும் தமக்கு அடையாளம் காட்டியவர் இரசிகமணி டி. கே. சி. இது தமிழுலகுக்கு அவர் காட்டிய புதுப்பாதை.

மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழகத்தில் எம்ஃபில் பட்டத்திற்காக அளிக்கப்பட்ட 'டி. கே. சி. யின் திறனாய்வுப் போக்கு' என்னும் இவ்வாய்வு நூல் உருவாக எனக்கு நெறி காட்டி உறுதுணையாய் நின்றவர் டாக்டர் சி. கனகசபாபதி அவர்கள்.

இவ்ஆய்வு நூல் தற்போது முழுமையாக அச்சேற-வில்லை. மறைந்த ஜஸ்டிஸ் எஸ். மகராஜன், மீ, ப. சோமு ஆகியோரின் பேட்டிச் செய்திகளும் துணை நூற்பட்டியல் முதலிய பிற பகுதிகளும் இப்பதிப்பில் இடம் பெறவில்லை. நூலகப்பதிப்பில் அவை இடம் பெறுகின்றன.

ஆய்வுக்குத் தேவையான நூல்களையும் செய்திகளையும் தந்துதவியதோடு, இந்நூலுக்குப்பாரட்டுரையும் வழங்கியுள்ள டி. கே. சி. யின் பேரன் திரு. தீப. நடராஜன் அவர்களுக்கு என்நெஞ்சு நிறை நன்றி என்றும் உரியது.

டி. கே. சி. யோடு நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டிருந்த திரு. ல. சண்முகசுந்தரம் அவர்களின் மதிப்புரைப் பகுதி இந்நூலுக்கு மதிப்பு வாய்ந்த அணிகலன்.

நூலை வெளியிட்டு மகிழும் கரூர் திருமொழிப்பதிப்பகத் தாரின் முயற்சிக்கு உறுதுணையாய் உள்ள கரூர் கொங்கு அச்சகத்தாரின் உழைப்பை மகிழ்ந்து போற்றுகிறேன்.

நூலை அறிமுகம் செய்து வாழ்த்துரை வழங்கும் காந்தீய நெறியாளர்-கற்கண்டுச் சொற்கோ-கரூர் கம்பன் கழகச்செயலர் திரு. சுப. அருணாசலம் அவர்களுக்குப் பதிப்பகத்தாரோடு நானும் நன்றி உணர்வேன்.

பழனி,
30-11-83

-ந. பாலமுருகன்.

—●—

திரு ல. சண்முகசுந்தரம் அவர்களின் மதிப்புரையிலிருந்து......

''பல்கலைக் கழக ஆராய்ச்சிக்காக எழுதப் பட்ட நூலா-கையால், விஷயத்தைத் தெளிவுபடுத்த பல முனைகளி-லிருந்தும் மேற்கோள்களைக் கொண்டுவந்து குவிக்கிறார் கள். மேற்கோள்களின் ஆதிக்கம் சிறிது அதிகமாக இருந் தாலும், அது தெளிவு படுத்தும் விஷயம் துலாம்பரமாய்ப் பிரகாசிக்கிற படியால் படிக்கப் படிக்க உற்சாகமாய் இருக்கிறது.''

'' பேராசிரியர் பாலமுருகன் அவர்களோ துணிச்சலோடு வெறும் குறிப்புகளை ஒதுக்கி நிற்க வைத்து விட்டு, டி.கே.சி. யின் இலட்சியத்தையே வரலாறாக எடுத்து விளக்கியிருக் கிறார்கள்.''

'' இரசிகமணியின் உண்மைத் தத்துவத்தைப் பற்றி விரிவாக எத்தனையோ நூல்கள் இனிவரலாம். அப்படி வரு வதற்கு திரு. பாலமுருகனின் நூல் ஓர் அச்சாரம், வாய்ப் பான தூது என்று கூடச்சொல்லலாம்.''

உள்ளுறை

1. பதிப்புரை

2. பாராட்டுரை

3. ஆசிரியர் உரை

4. வாழ்த்துரை

5. ஆய்வியல் அணுகல் 1

6. தமிழில் திறனாய்வின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் 8

7. டி. கே. சி. யின் கவிதைக்கொள்கை 32

8. டி. கே. சி. யின் திறனாய்வு அணுகுமுறை 61

9. டி. கே. சி. யின் தனிப்பாடல் அணுகு முறையும் காப்பிய அணுகு முறையும் 88

10. டி. கே. சி. யின் மூலபாடத்திறனாய்வு 128

11. ஆய்வு முடிவுரை .,.. டி. கே. சி. க்குப்பின் 151

12. திருமொழிப் பதிப்பக வெளியீடுகள் பற்றிய மதிப்புரைகள்.

ஆய்வியல் அணுகல்

ஆய்வின் நோக்கம் :

டி. கே. சி. யின் திறனாய்வைப் பற்றிய நோக்கில் இதற்கு முன் ஆய்ந்தவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள், எஸ். வையாபுரிப் பிள்ளை [1], க. நா. சுப்ரமண்யம் [2], சுந்தரராமசாமி [3], சி. கனகசபாபதி [4], சி. சு. செல்லப்பா [5], ஆகியோர்.

கல்கி, ராஜாஜி, எஸ். மகராஜன், மீ, ப. சோமு, ல. சண்முகசுந்தரம், பாஸ்கரத் தொண்டைமான், கு. அழகிரிசாமி, மு. அருணாசலம், கி. ராஜநாராயணன், பி. ஸ்ரீ. ஆச்சார்யா போன்றோர் டி. கே. சி. யின் வாழ்வில் நடந்த சுவையான நிகழ்ச்சிகளையும், அவர் கவிதையை அனுபவிக்கும் முறை குறித்தும் எழுதியுள்ளனர். இவர்களும் சிற்சில இடங்களில் டி. கே. சி. யின் திறனாய்வுப் போக்கைச் சுட்டுகின்றனர்.

டி. கே. சியைத் திறனாய்வாளர் என்ற நிலையில் அணுகிக் கண்டோர் கட்டுரை அளவில்தான் சுட்டிக்காட்டியுள்ளனர். டி. கே. சி. யின் திறனாய்வு பற்றிய தனி முழு ஆய்வு நூல் இதுவரை தமிழில் வெளிவராமையின் டி. கே. சி. யின் திறனாய்வுப் போக்கு என்னும் இவ்வாய்வு மேற்கொள்ளப் படுகிறது.

2

ஆய்வுக்குரிய சான்றுகள் :

டி. கே. சி. யின் கட்டுரைத் தொகுப்பு நூல்களான 'இதய ஒலி' 'அற்புத ரஸம்' ஆகியவையும் 'கம்பர் யார்?' என்ற நூலும், கம்பர் தரும் ராமாயணம் (மூன்று பாகங்கள்) முத்தொள்ளாயிரம் ஆகிய டி. கே. சி. யின் பதிப்பு நூல்களும், பாஸ்கரத் தொண்டைமான் தொகுத்து வெளியிட்டுள்ள 'ரசிக மணி' டி. கே. சி. யின் கடிதங்கள், ராஜேஸ்வரி நடராஜன் தொகுத்து வெளியிட்டுள்ள 'ரஸிகமணி மொழிகள் ஆகியவையும், மு. அருணாசலம் பதிப்பித்துள்ள 'முக்கூடற் பள்ளு'வில் காணப்படும் டி. கே. சி. யின் முன்னுரையும், 'கல்கி'யில் 'தமிழ்க் களஞ்சியம்' என்ற தொடரில் டி. கே. சி. எழுதியுள்ள கட்டுரைகளும், மற்றும் டி. கே. சி. பிற இதழ்களிலும், மலர்களிலும் எழுதியுள்ள கட்டுரைகளும் இவ்வாய்வுக்கு முதன்மைச் சான்றுகளாகக்கொள்ளப்படுகின்றன.

'கம்பர் தருங்காட்சி' கட்டுரைகள் 'கம்பர் தரும் ராமாயணம்' என்ற பெயரில் நூல் வடிவில் வெளிவந்துள்ளமையால் இங்கு நூலே எடுத்துக்கொள்ளப்படுகிறது. 'கலைமகளில்' வெளிவந்த டி. கே. சி. யின் கட்டுரைகள் 'இதய ஒலி' நூலில் இடம் பெற்றுள்ளமையால் அக்கட்டுரைகள் இவ்வாய்வில் எடுத்துக்கொள்ளப்படவில்லை.

மேற்கூறிய முதன்மைச் சான்றுகளுடன் டி. கே. சி. பற்றியும், அவர் திறனாய்வு குறித்தும் பிறர் எழுதியுள்ள நூல்களும், கட்டுரைகளும், ல. சண்முகசுந்தரம், எஸ். மகராஜன், மீ. ப. சோமு ஆகியோர் அளித்த பேட்டிச் செய்திகளும் இவ்வாய்வுக்குத் துணைமைச் சான்றுகளாக அமைகின்றன, இவை தவிர திறனாய்வு பற்றித் தமிழிலும் ஆங்கிலத்திலும் வெளிவந்துள்ள சில நூல்கள் டி, கே. சி. யின் திறனாய்வுப் போக்கை விளங்கிக்கொள்ள தேவைப்பட்டன-வாகையால் அவையும் துணைமை ஆதாரங்களாக எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டன.

ஆய்வின் கட்டமைப்பு :

இவ்வாய்வோடு பின் வரும் இயல்களைக்கொண்டதாக அமைகிறது.

1. ஆய்வியல் அணுகல்
2. தமிழில் திறனாய்வின் தோற்றமும், வளர்ச்சியும்
3. டி. கே. சி. யின் கவிதைக் கொள்கை
4. டி. கே. சி. யின் திறனாய்வு அணுகு முறை
5. டி.கே.சி. யின் தனிப் பாடல் அணுகு முறையும் காப்பிய அணுகு முறையும்
6. டி, கே. சி. யின் மூலப் பாடத் திறனாய்வு
7. முடிவுரை.....டி. கே. சி-க்குப் பின்
8. பின்னிணைப்பு

ஆய்வியல் அணுகல் என்ற தலைப்பின்கீழ் ஆய்வின் நோக்கம், ஆய்வின் கட்டமைப்பு, பின்பற்றப்படும் ஆய்வின் அணுகு முறை ஆகியன விளக்கப்படுகின்றன.

இரண்டாம் இயலில் தமிழில் திறனாய்வின் தோற்றமும் வளர்ச்சி நிலைகளும் டி. கே. சி. காலம் வரை விளக்கப்படு-கின்றன.

மூன்றாம் இயலில் டி. கே. சி. பின்பற்றிய கவிதைக் கொள்கை எது என்று காட்டப்படுகிறது.

நான்காம் இயலில் டி. கே. சி. யின் திறனாய்வு அணுகு முறை உருவவியல் முறையைச் சார்ந்தது என்றும் அதில் அழகியல் சார்ந்த ரசனை அமைந்துள்ளது என்றும் காட்டப்

படுகிறது. டி. கே. சி. யின் ரசனை முறைக்கும் உரையாசிரியர்களின் ரசனைக்கும் உள்ள வேறுபாடுகளும் விளக்கப் படுகின்றன.

டி. கே. சி. தனிப் பாடலை எவ்வாறு அணுகியுள்ளார் காப்பியத்தை எவ்வாறு அணுகியுள்ளார் என்று காண முற்படுகிறது ஐந்தாம் இயல். இது மேலே சொன்ன இயல்களை ஒட்டிய செயல் முறைத் திறனாய்வு கொண்டது.

ஆறாம் இயலில் டி. கே. சி. யின் பதிப்புக்களில் அவருடைய மூலப் பாடத் திறனாய்வும் இலக்கியத் திறனாய்வும் இணைந்து காணப்படும் போக்கு விளக்கப்படுகிறது.

கம்பராமாயணத்தில் பாடல்களை நீக்கவும், திருத்தம் செய்யவும் டி. கே. சி.க்கு எவை அடிப்படையாக அமைந்தன என்பது குறித்தும் ஆராயப்படுகிறது.

முடிவுரையில் ஆய்வில் கண்ட முடிவுகள் தொகுத்துத் தரப்படுகின்றன. டி. கே. சி. க்குப்பின் அவர் கண்ட திறனாய்வுப் போக்கு வளர்ந்து வருவது குறித்து சுட்டிக் காட்டப்படுகிறது.

பின்னிணைப்புப் பகுதியில் பேட்டிச் செய்திகள், கம்பன் கழகம், டி. கே. சி. ஆகியோரின் கம்பராமாயணப் பதிப்புக்களின் ஒப்பீடு, டி. கே. சி. வாழ்க்கைக் குறிப்புக்கள், பொருளகராதி, 'தமிழ்க் களஞ்சியம்' கட்டுரைத் தலைப்புக்கள், துணை நூற்பட்டியல் ஆகியன இடம் பெறுகின்றன.

ஆய்வு அணுகு முறை :

ஆய்வுத் திட்டத்தில் அமைய வேண்டிய திட்டப்பிரிவுகளுள் ஒன்று ஆய்வின் தன்மை (Nature of Study) ஆகும்.

புள்ளியியல் ஆய்வு (Statistical Study)

நேர்வு ஆய்வு (Case Study)

ஒப்பியல் ஆய்வு (Compartive Study)

சோதனை ஆய்வு (Experimetal Study)

பகுப்பியல் ஆய்வு (Analytical Study)

என ஆய்வின் தன்மைகளை வகைப்படுத்துகிறார் பாலின், வி. யங்[6]. இலக்கியத் திறனாய்வுக்குப் பகுப்பியல் ஆய்வு நெருங்கிய தொடர்பும், பொருத்தமும் உடையதால் இவ்வாய்வில் பகுப்பியல் ஆய்வே மிகுதியும் பின்பற்றப்படுகிறது. எடுத்துக் கொண்ட பொருளிலுள்ள சேர்க்கைக் கூறுகளைப் பகுத்துப் பார்த்து முடிவுகளைக்காண்பது பகுப்பியல் ஆராய்ச்சியாகும். இவ்வாய்வில் டி. கே. சி. யின் நூல்களிலும், கட்டுரைகளிலும் காணப்படும் கருத்துக்களைப் பகுப்பியல் முறையில் பிரித்தறிந்து டி. கே. சி. யின் கவிதைக் கொள்கை இது, அவர் திறனாய்வு அணுகுமுறை இது என முடிவு செய்யப் படுகிறது.

டி. கே. சி. யின் மூலபாடத்திறனாய்வு என்னும் இயலில் ஒப்பீட்டு முறை ஆய்வும் பின்பற்றப்படுகிறது. கம்பன் கழகக் கம்பராமாயணப் பதிப்போடு டி. கே. சி. யின் கம்பர் தரும் ராமாயணப் பதிப்பு ஒப்பிட்டு நோக்கப்படுகிறது.

ஆய்வின் கருதுகோள் :

டி. கே. சி. யின் திறனாய்வுப்போக்கு என்னும் இவ்வாய்வுக்குப் பின்வரும் கருதுகோள் அமைத்துக்கொள்ளப் பட்டது.

> ''மேல்நாட்டுத் தாக்கமும், உரையாசிரியர்களின் போக்கும் அமைந்த, – மூலபாட ஆராய்ச்சிக் காரணமாக அமைந்த, - அழகியல் சார்ந்த ரசனை முறையும் உருவவியல் அணுகுமுறையும் கொண்ட திறனாய்வுப் போக்கை டி. கே. சி. கொண்டிருந்தார்''.

தரவு வழி ஆய்வு :

ஆய்வு நெறிகளை மூலாதார ஆராய்ச்சி முறை ஊக ஆராய்ச்சி முறை என இரு வகையாகப் பாகுபாடு செய்துள் ளார் முத்துச்சண்முகன்[7]. நூலினுள்ளே பரந்துகிடக்கும் கருத்துக்களைத் திரட்டிப் பார்த்து அவை தருகின்ற ஆசிரியர் கருத்துக்களைக் காண முயல்வது மூலதார ஆராய்ச்சி முறை என்றும், நூலில் கூறப்படுகின்றவைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆராய்ச்சியாளர் முடிவுகளை ஊகித்துக் கூறுவதை ஊக முறை என்றும் அவர் குறிப்பிடுகிறார்.[8] பாலின் வி. யங் எதையும் ஆராயாது அப்படியே எடுத்துக்கொள்ளக்கூடாது என்றும் அறிவியல் ஆய்வுப்போக்கில் சான்று காட்டல், சோதித்தறிதல், மெய்ப்பித்தல் ஆகியவை தேவை என்றும் வற்புறுத்துகிறார்.[9]

இவ்வாய்வில் சான்று வழி ஆய்வைப் பின்பற்றவேண்டும் என்ற முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டிருக்கிறது.

7

குறிப்புகள் :

1. எஸ். வையாபுரிப் பிள்ளை,
கம்பன் காவியம், பக். 42-43; 108-109; 150-155.

2. க. நா. சுப்ரமண்யம்,
'டி. கே. சி. யின் இலக்கியப் பணி'
இலக்கிய வட்டம்; 28-8-64 சென்னை, பக். 9-10.

3. சுந்தரராமசாமி,
'ஒரு கலை நோக்கு',
இலக்கிய வட்டம்; 28-6-64, சென்னை, பக். 2-4 & 22.

4. சி. கனகசபாபதி,
'டி. கே. சி. யின் விமரிசனப் பார்வை'
தீபம், மார்ச் 67, பக். 25-28.

5. சி. சு. செல்லப்பா,
'தமிழில் இலக்கிய விமர்சனம்' பக். 18-21.

6. Pauline V. Young, Scientific Social surveys and research, p. 13

7. முத்துச்சண்முகன்,
'தமிழ் இலக்கியக் கோட்பாடுகள்' ப. 96

8. மேலது, ப. 96

9. Pauline V. Young, op.cit., p. 122

2. தமிழில் திறனாய்வின் தோற்றமும், வளர்ச்சியும்

திறனாய்வு - சொல் விளக்கம் :

'திறன்', 'ஆய்வு' என்ற இரண்டு சொற்களின் கூட்டே 'திறனாய்வு' என்பதாகும். இது 'திறனை ஆராயதல்' என்று பொருள்படும். 'திறன் என்ற சொல் தொல்காப்பியத்தில் காணப்படவில்லையெனினும் 'திறம்' என்ற சொல் பயின்று வந்துள்ளது. [1]மகரமும் னகரமும் கடைப்போலியாக சொல்லின் இறுதியில் இடம்பெறுவது இலக்கண வழக்கு ஆதலின் 'திறம் என்ற சொல்லே 'திறன்' ஆயிற்று எனலாம். 'திறம்' என்ற சொல் தொல்காப்பியத்தில் 'இயல்பு' என்ற பொருளில் ஆளப்பட்டுள்ளது. சங்க நூல்களில் 'திறன்' என்ற சொல் 'இயல்பு' என்ற பொருளில் பலவிடங்களில் ஆளப் பட்டுள்ளது.[2]

'ஆய்வு' என்னும் சொல் தொல்காப்பியத்தில் காணப் படவில்லையெனினும் 'ஆய்' என்ற வினையடியாகப் பிறந்த 'ஆய்தல்' எனும் வினைச்சொல் காணப்படுகிறது.[3]

''ஒய்தல் ஆய்தல் நிழத்தல் சாஅய்
ஆவயின் நான்கும் உள்ளதன் நுணுக்கம்''[4]

என்கிறார் தொல்காப்பியர்.

'ஆய்வு என்ற சொல் பழமொழி, சிறுபஞ்சமூலம் ஆகிய நூல்களில் பயின்று வந்துள்ளது.[5]

'ஆய்வு' என்ற சொல்லுக்குப் பேரகராதி ஆராய்கை, அகலம், வருத்தம், நுணுக்கம் என்ற பொருள்களைத் தருகிறது[6] எனவே 'திறனாய்வு' என்ற சொல் ஒரு பொருளின் இயல்பினை நுணுகி ஆராய்தல் என்று பொருள்படுகிறது. 'திறனாய்வு என்னும் சொல் தொடர்...ஒரு பொருளின் இயல்பினைத்தேரும் முயற்சியை உணர்த்துவதாயுள்ளது'[7] என்கிறார் க. கைலாசபதி. இலக்கியத் திறனாய்வு இலக்கியத்தின் இயல்பினைத் தேரும் முயற்சியைச் சுட்டுகிறது

திறனாய்வு என்ற சொல்லுக்கு இணையாக ஆங்கிலத்தில் 'Cristicism' என்ற சொல் வழங்குகிறது. Critism என்ற சொல் 'Krites' என்ற கிரேக்கச் சொல்லிலிருந்து தோன்றியது. Krites என்ற கிரேக்கச் சொல்லுக்கு மதிப்பீடு செய்வது (Judge, umpire) என்று பொருள், Krinein என்ற கிரேக்கச் சொல் வேறுபடுத்தி அறிதல். (to distinguish) முடிவுகட்டல் (to decide) பொருள் கோடல் (interpretation) என்ற பொருள்களை உள்ளடக்கியது. இச் சொல்லும் திறனாய்வு என்பதற்கு இணையாக ஆங்கிலத்தில் வழங்கும் 'critcism, என்ற சொல்லோடு தொடர்புடையது. இதனடிப்படையில் நோக்கும்போது, இலக்கியத் திறனாய்வு என்பது இலக்கியத்தைக் கற்றுப் பொருள்கோள் செய்வதும் அதை மதிப்பீடு செய்வதுமாகும்.[8]

திறனாய்வு-வரைவிலக்கணங்கள் :

'திறனாய்வு' என்பது நுண்கருத்தமைப்பாக (Construct concept) உள்ளதால் பல்வேறு விதமான விரைவிலக்கணங்கள் (definitions) அதற்குத் தரப்படுகின்றன.

மாத்யூ ஆர்னால்ட் 'உலகத்தில் சிறந்தனவாகக் காணப் படுவனவற்றையும் கருதப்படுவனவற்றையும் பற்றற்ற நிலையில் கற்று, பிறருக்கு எடுத்துக்கூறுவதே திறனாய்வு'[9] என்கிறார்.

'திறனாய்வு என்பது அனுபவங்களை வேறுபடுத்தி உணர்ந்து அவற்றை மதிப்பிடும் முயற்சி'[10] என்கிறார் ரிச்சர்ட்ஸ்.

'இலக்கியத் திறனாய்வு என்பது இலக்கியத்தை மதிப் பிடும் கலை. அதாவது ஓர் இலக்கியம் எந்த அளவுக்கு என்னென்ன காரணங்களால் சிறந்ததாக அல்லது மோசமா-னதாக உள்ளது எனக் காணும் முயற்சி. இலக்கியத் திறனாய்வாளனின் முதன்மையான பணி மதிப்பீடுதலே. ஆனால் இலக்கியத்தை மதிப்பிடுவது அவ்விலக்கியத்தை உண்மை நிலையில் புரிந்துகொள்வதைச் சார்ந்தே அமைவ தால் பொருள்கோடலும் நலம் பாராட்டலும் மதிப்பு வாய்ந்த திறனாய்வுப் பணியாக ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டுள்ளன'[11]

''திறனாய்வு என்னும் கலை அல்லது அறிவியல், இலக் கியத்தை ஒப்பீட்டுக்கும் (Comparision) பகுப்பாய்வுக்கும் (analysis) உட்படுத்திப் பொருள்கோடலுக்கும் (Interpreta-tion) மதிப்பீடு செய்தலுக்கும் (Evaluation) உரியதாக ஆக்குகிறது.[12]

'கவிஞனின் தனிச் சிறப்பைத் தான்அறிவதும், அச்சிறப் பைப் பிரிப்பதும், பிரித்ததை வகைப்படுத்துவதும் திறனாய்-வாளனின் பணி' என்கிறார் வால்டர் பேட்டர்.[13]

'இலக்கிய உருவத்தையும், அந்த உருவத்தை நமக்கு நிர்மாணித்துத் தருகிற வார்த்தைகளையும், ஆசிரியரின் கருத் துக்களையும், சூழ்நிலையையும், அதனால் எழுந்த கோபிலை

யும், குச்சையும் இலக்கிய விமர்சனம் நல்ல வாசகனுக்குச் சுட்டிக்காட்ட முயலுகிறது'[14] என்கிறார் க. நா. சுப்ரமண்யம்.

'இலக்கியவிமர்சனம் ஒரு இலக்கியப் படைப்புக்கும் படிப்புக்கும் ஏற்படுகிற தொடர்பின் விளைவு. படைப்பின் கலைத்தன்மைக்கும் ரசனைக்கும் உண்டாகும் ஒட்டுதலின் பயன். படைப்பின் மதிப்பிற்கும் படிப்பின் உணர்வுக்கும் நேரிடும் ஒன்றுதலின் மதிப்பு'[15] என்கிறார் சி.சு. செல்லப்பா.

'திறனாய்வு' மிகக் கடினமானதும் மிகப் பெரியதுமான ஒரு செயலாகும்.எடுத்துக்கொண்ட இலக்கியத்தின் உயிர்நாடி எது எனக் கண்டு அதனை ஏனைய சாதாரணப் பகுதிகளில் இருந்து பிரித்து எடுத்தல் வேண்டும். கலைஞனின் விருப் பத்தை ஒட்டியோ, அன்றி அவனையும் மீறியோ சில மெய்ம் மைகளும் சிறப்புக்களும் அவனுடைய கலையில்காணப்பெறும். நூலுள் மறைந்தும் குறிப்பாகவும் காணப்பெறும் இவற்றை நன்கு எடுத்துக்காட்டுவதும் திறனாய்வாளனின் வேலைகளுள் ஒன்றாகும். பல பகுதிகளாக அமைந்துள்ள ஒரு பெருநூலின் பகுதிகளின் இடையே உள்ள தொடர்பு யாது என்று எடுத்துக் காட்டுவதும், விரிக்கும்வழி விரிப்பதும், ஒளி காட்டுவதும், நூல் நுதலிய பொருள் யாது என்று காட்டுவதும் திறனாய்வா ளனின் வேலையேயாகும்'[16]

'விமர்சனமெல்லாம் சீர்தூக்கிப் பார்ப்பதால் மட்டுமாகி விடுவதில்லை. விமர்சனம் முழுமை எய்துவது அதை [SIC] இலக்கியத்தைச் சரியானபடி அறிந்து அனுபவிப்பதாலும்கூட என்று தைரியமாய்க்கூறலாம்'[17] என்கிறார் கி.சந்திரசேகரன்.

இலக்கியத்தை நன்கு அறிந்துகொள்ளத் திறனாய்வு துணைபுரிகிறது. திறனாய்வுநூல்கள் வாசகர்களுக்கு வழி-காட்டியாய் அமைவன. எனவே திறனாய்வுநூல்கள் தவறான நெறிகளுக்கு இட்டுச்செல்லாதவையாய் நேர்மை-யான வழியில் வாசகர்களுக்கு வழிகாட்ட வேண்டும். 'ஒரு

இலக்கியப் பகுதியின் திறத்தை ஆய்ந்து அறியும் முயற்சி-யாகத் திறனாய்வு அமைதல் வேண்டும்'[18] என்கிறார் க. கைலாசபதி.

இலக்கிய வளர்ச்சிக்கு வழிகோலுவது இலக்கியத் திறனாய்வு. நல்ல திறனாய்வும் கூட ஓர் இலக்கியமாகலாம். இலக்கியமும் திறனாய்வும் தங்கள் வளர்ச்சிக்கு ஒன்றையொன்று சார்ந்தே நிற்கின்றன. ''திறனாய்வில்முடிவு கூறல் உண்டென்றாலும்ஆராய்ச்சியே இன்றியமையாதது''[19] இவ்வாராய்ச்சி மனப்போக்கு அறிவியல்நெறி சார்ந்ததாகவும் விருப்பு வெறுப்பற்ற நிலையில் அமைவதும் இன்றியமையாதது. மேற்கண்டவரைவிலக்கணங்களின் அடிப்படையில் 'திறனாய்வு' பின்வரும் இயல்புகளை உள்ளாடக்கியது என்றும் கொள்ளலாம்.

1. இலக்கியத்தின் இயல்பினைத் தேரும் முயற்சி
2, அனுபவங்களை வேறுபடுத்தி உணர்ந்து அவற்றை மதிப்பிடும் முயற்சி
3. இலக்கியத்தை மதிப்பீடு செய்வது
4. பொருள் கோடல் செய்வது
5, நலம் பாராட்டுவது
6. ஒப்பீட்டுக்கு பகுப்பாய்க்கும் உட்படுத்துவது
7. மறுபார்வை செய்வது
8. இலக்கியத்திலுள்ள சிறந்த பகுதிகளை ஏனைய சாதாரணப் பகுதிகளிலிருந்து பிரித்தறிவது.
9. இலக்கியத்தைச் சரியானபடி அறிந்து அறிவிப்பது.

மேற்கூறிய ஒன்பது இயல்புகளில் ஒரு சிலவற்றையோ ஒன்றிரண்டையோ பெற்றிருந்தாலும் திறனாய்வு அமைந்து விடும் என்று கூறலாம்.

தமிழில் திறனாய்வுச் சிந்தனையின் தோற்றம் :

இலக்கியம் எவ்வுளவு பழமையானதோ அவ்வளவு பழமையானதாகும் அதன் திறனாய்வும். யாராவது ஒருவன் ஒரு பாடலையோ அன்றி ஓர் உரைநடையையோ ஆக்கியிரு பின் அதனைக் கற்ற ஒருவன் அது சிறந்தது என்றோ மட்டம் என்றோ கூறித்தான் இருப்பான். அவ்வாறு ஒருவன் கூறும் பொழுது 'திறனாய்வு' அங்கே தோன்றி விடுகிறது [20] என்கிறார் அ. ச. ஞானசம்பந்தன். மேலும் அவர் ''சங்கம் திகழ்ந்த காரணத்தாலும் சங்கப் புலவர்கள் சிறந்த திறனாய்வாளராக இருந்து தமக்கு முன் கூறப்படும் கவிதை களின் குறைவு நிறைவு கண்டு கூறினமையாலும் தனிப் பட்ட திறனாய்வு நூல்கள் தோன்றவில்லை போலும். இறைவன் பாடலுக்கு கீரன் பிழை கற்பித்தது இக்கருத்தை வலியுறுத்துகிறது'.[21] என்று கூறுகிறார். ''திறய்னாய்வில் முடிவு கூறல் உண்டென்றாலும் ஆராய்ச்சியே இன்றியமை யாதது''[22] எனக் கருதும் அ. ச. ஞானசம்பந்தன் இங்குமுடிவு கூறுதலையே திறனாய்வாக ஏற்றுக் கொண்டுள்ளார். முடிவு கூறல்திறனாய்வுச்சிந்தனையின்பாற்பட்டது என்பதில் ஐயமில்லை. ஆனால் முடிவுக்கு வர நேர்ந்த சூழ்நிலைகளும் காரணங்களும் விளக்கப்பட்டாலன்றி அது முழுமையான திறனாய்வாக ஏற்றுக்கொள்ளப்படமாட்டாது. 'சிறப்பானது' 'மோசமானது' எனக் கருத்துத் தெரிவிப்பது 'அபிப்பிராயம்' தானே தவிரத் திறனாய்வல்ல. இவ்வடிப்படையில் நோக்கு மிடத்து, சங்க காலத்தில் திறனாய்வுச் சிந்தனை இருந்தது என்பதை ஏற்பதில் தடையில்லை. ஆயினும் முழுமையான திறனாய்வு சங்க காலத்தில் இருந்தது என்பது ஐயத்திற் கிடமானதே.

தொல்காப்பியத்தில் திறனாய்வுச் சிந்தனை :

தொல்காப்பியம் இலக்கியம் காட்டும் வாழ்வியற் சிந்தனைகளைத் திறனாய்ந்துள்ளது எனக்கொள்ள இடம்

உண்டு. தொல்காப்பியர் அகத்திணைக்குரிய செய்யுட்களைப் பற்றிக் குறிப்பிடுங்கால்

நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்
பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்
கலியே பரிபாட்டு ஆயிரு பாங்கிலும்
உரியதாகும் என்மனார் புலவர்.[23]

என்று கூறுகிறார். இங்கு அகத்திணைச்செய்யுட்களில் நாடக வழக்கு, உலகியல் வழக்கு ஆகிய இரண்டையும் வேறுபடுத்திக் காணும் திறனாய்வுச் சிந்தனை அக்காலத்தில் இருந்தது என உணர முடிகிறது. 'நாடக வழக்கும் உலகியல் வழக்கும் பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கும்' என்று தொல்காப்பியர் கூறியது கோட்பாடாகவும் இருக்கிறது; திறனாய்வு முறையாகவும் தெரிகிறது. இதைச்சொல்ல அவர் எவ்வளவு பாடல்களை எடைபோட்டிருப்பார். தொல்காப்பியர் எழுதி உள்ள மெய்ப்பாட்டியல் என்ற ஒரு இயல் படைப்புக்கு வழிகாட்டுவதைவிடவும் கவிதை ரசனைக்கும் திறனாய்வுக்கும் மிகுதியாக வழிகாட்டுகிறது'[24] தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாட்டியலில்

கண்ணினும் செவியினும் திண்ணிதின் உணரும்
உணர்வுடை மாந்தர்க்கல்லது தெரியின்
நன்னயப் பொருள்கோள் எண்ணருங்குரைத்தோம்.[25]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். மெய்ப்பாடுகளை அறிந்துகொள்ளத் 'திண்ணிதின் உணரும் உணர்வு' தேவை எனக் குறிப்பிட்டுள்ளது ஆராயத்தக்கது. காண்போர் அல்லது கேட்போர் நிலையில் நுணுகி அறியும் மனப்போக்கை வற்புறுத்துகிறார் தொல்காப்பியர். இதுதிறனாய்வுச்சிந்தனையின்பாற்பட்டதே.

இலக்கியத்தை எப்படி அணுகவேண்டும் எனத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிட்டுச் சொல்லவில்லையெனினும், இலக்கியப் பண்புகள் பற்றி எடுத்துக்கூறியுள்ளார். அவர் கூறும் இலக்கியப்பண்புகள் அவருடைய இலக்கியக்கொள்-கொள்கையை வெளிப்படுத்துவன. எந்த ஒரு இலக்கியக்-கையும் திறனாய்வுச் சிந்தனையின்மீதே அமைய இயலும். திறனாய்வு அணுகுமுறை பற்றி வெளிப்படை-யாகத் தொல்காப்பியர் கூறாதுபோனாலும், அவர் காலத்தில் நிலவிய திறனாய்வுச் சிந்தனைகளை அவர் குறிப்பாகச் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார் எனலாம்.

முதல் கரு உரிப்பொருள் என்ற மூன்றே
நுவலுங்காலை முறை சிறந்தனவே
பாடலுட் பயின்றவை நாடுங்காலை[26]

என்ற நூற்பாவின் கண் பாடலில் உரிப்பொருளையே சிறப்பாக நாடவேண்டும் என்ற திறனாய்வுச் சிந்தனையைக் காணமுடிகிறது. சுருங்கக்கூறின், தொல்காப்பியரின் திறனாய்வுச் சிந்தனை எழுத்து, சொல் ஆகிய அதிகாரங்களில் இலக்கணத்துக்கும், பொருளதிகாரத்தில் இலக்கியத்துக்கும் துணை நின்றது எனலாம். 'திறனாய்வு வகைகளில் ஒன்று விதிமுறைத்திறனாய்வு. இதில் கோட்பாடே விளக்கப்படும். இதைப் படைப்புமுறைத் திறனாய்வு என்றும் குறிக்கலாம். இதன்படி பார்த்தால் தொல்காப்பியம் திறனாய்வை உடையதுதான்'[27] என்கிறார் சி. கனகசபாபதி.

சங்க காலத்தில் திறனாய்வுச் சிந்தனை :

இன்று [ரசிக விமர்சனம்] படைக்கும் பலருக்கு விமர்சனத்தைப் பற்றி மட்டுமின்றி இலக்கியத்தைப்பற்றியே பல ஐயங்களும் தெளிவின்மையும் நிறைந்துள்ளன. அதன் விளைவாகவே இத்துணை முரண்பாடுகளும் காணப்

படுகின்றன. இவற்றுக்குச் சிகரம் வைத்தாற்போலிருக்கிறது, தமிழிலே இலக்கிய விமரிசனம் புதிது என்று யாவும் அறிந்த தலை நிமிர்வுடன் கூறப்படும் நம்பிக்கை. சொற்குற்றம் இல்லாவிடிலும் பொருட்குற்றம் உண்டு என்று 'யதார்த்த வாதம் பேசிய நக்கீரர்தம்வாதத்திலிருந்து நச்சினார்க்கினியர் உரைவரை பொருள் மரபு, பொருள் மாற்றம், இலக்கிய வளர்ச்சி முதலியன பற்றி எத்தனையோ வாதப்பிரதி-வாதங்கள் நடைபெற்று வந்துள்ளன [28] என்று கைலாசபதி கூறுவதிலிருந்து சங்க காலத்திலேயே திறனாய்வு தோன்றி விட்டது என அவர் கருதுவது புலனாகிறது. நக்கீரர் 'யதார்த்த வாதம்' பேசியது வரலாறா கதையா என்ற ஆராய்ச்சியை விலக்கி வைத்துவிட்டு அதன் உள்ளீட்டை நோக்கும்போது, அது திறனாய்வுப் போக்கைச் சுட்டிக்காட்டு வது என்பதில் ஐயமில்லை சங்கமிருந்து புலவர்கள் தமிழாய்ந்தனர் என்னும் செய்தியும் புலவர்கள் தாங்கள் பாடியவற்றைப்பிற புலவர்களுக்கு முன் பாடி அரங்கேற்றினார் என்ற செய்தியும் சங்ககாலத்தில் திறனாய்வுச் சிந்தனை இருந்ததை உறுதிப்படுத்துகின்றன.

முற்காலத்தில் நூல் அரங்கேற்றம் என்பது இக்காலத்தில் நூல்மதிப்பீடு எனப் பெரும்பாலும் மாறிவருகின்றது. முற்காலத்தில் செய்யுள் நூல்கள் அரங்கேற்றப்படும் (மதிப்பீடு செய்யப்படும்) வழக்கம் இருந்து வந்தது. நல்லிசைப் புலவர்கள் அவைக்கு வரும் நூல்களை நுணுகி ஆராய்ந்து அவற்றின் பொருட்செறிவுகளைத்தம் அறிவென்னும் துலாக் கோலில் இட்டு மதிப்பிட்டனர். நூலின் அரங்கேற்றத்தால் நூல்களை நுணுகி ஆராயும் முறையும், சிறந்த பகுதிகள் இவை; சிறவாத பகுதிகள் இவை எனப் பகுத்துக்காட்டும் நெறியும் நூலின் முழுத் தகுதியும் காணும் நல்ல ஆராய்ச்சி நெறிமுறையும் செவ்விதின் நாட்டப்பெற்றன. அரங்கேற்ற வழி வகைகளில் நூல்கள் நுணுகி ஆராயப்பட்டன[29]

'பண்டைத் தமிழ் நூல்களில் காணப்பெறும் பாயிரங்களையும் பதிகங்களையும் ஆராய்ச்சிகளாகவும் சிறிய அளவிலுள்ள விமர்சனங்களாகவும் கருதலாம்'[30] என்கிறார் ஏ. வி. சுப்பிரமணியஅய்யர். பதிகங்களும் பாயிரங்களும் நூலின் போக்கைச் சுட்டிக்காட்டும் வகையில் நூலுக்கு அறிமுகமாக விளங்குகின்றன. இவற்றில் நூலை ஆராய்ந்து மதிப்பிடும்போக்கு காணப்படவில்லையெனினும் நூலின் இயல்பு, அமைப்பு ஆகியவற்றைச் சுட்டிக்காட்டும் போக்கு உள்ளது. இவற்றை முழுமையான திறனாய்வாக ஏற்றுக் கொள்ள இயலாவிடிலும் நலம் பாராட்டும் திறனாய்வுச் சிந்தனை உடையவை என்று ஏற்றுக்கொள்ளலாம்.

'திருவள்ளுவமாலை சிறந்த விமர்சன ரத்தினமாலையாய் திகழ்கிறது'[31] என்கிறார் ஏ. வி. சுப்பிரமணியஅய்யர். திருவள்ளுவமாலையில் நலம்பாராட்டும் திறனாய்வுப்போக்கு காணப்படுகிறது. காட்டாக,

ஓதற் கெளிதாய் உணர்தற் கரிதாகி
வேதப் பொருளாய் மிகவிளங்கி-தீதற்றோர்
உள்ளுதொ றுள்ளுதொ றுள்ள முருக்குமே
வள்ளுவர் வாய்மொழி மாண்பு[32]

என்ற மாங்குடி மருதனார் பாடலிலும்

எல்லாப் பொருளு மிதன்பா லுளவிதன்பா
லில்லாத வெப்பொருளு மில்லையாற்-சொல்லாற்
பரந்தபா வாலென் பயன்வள் ளுவனார்
சுரந்தபா வையத் துணை[33]

என்ற மதுரைத் தமிழ்நாகனார் பாடலிலும் நலம் பாராட்டும் திறனாய்வுப் போக்கைக் காணலாம்.

திருக்குறளிலேயே திறனாய்வு பற்றிய சில கருத்துக் களைப் பெற முடிகிறது.

'நவில் தொறும் நூல்நயம் போலும்...'[34]

'எப்பொருள் யார்யார்வாய்க் கேட்பினு மப்பொருள்
மெய்ப்பொருள் காண்ப தறிவு'[35]

'எப்பொருள் எத்தன்மைத் தாயினு மப்பொருள்
மெய்ப்பொருள் காண்பதறிவு'[36]

'குணநாடிக் குற்றமுநாடி அவற்றுள்
மிகைநாடி மிக்க கொளல்'[37]

ஆகிய குறட்பாக்கள் இலக்கியத்தை அணுகுகின்ற முறை பற்றிச்சொல்ல எழுந்தவை அல்ல எனினும் திறனாய்வு மனப்பான்மையை வற்புறுத்துவனவாகவே உள்ளன எனலாம்.

தொகுப்பு நூல்களும், திறனாய்வுச் சிந்தனையும் :

'சங்க இலக்கியங்கள் என்று வழங்கப்படும் சான்றோர் செய்யுட்களைத் தொகுத்தளித்த ஆசிரியர்களிலிருந்து பழந்தமிழ் இலக்கியங்களுக்குக் காலந்தோறும் உரைகள் எழுதி விளக்கஞ்செய்த உரையாசிரியர்கள்வரை நூல்களின் தரத்தையும் நயத்தையும் மனங்கொண்டு இலக்கியப் பணி-புரிந்தோரெல்லாம் ஏதோவொரு வகையில் திறனாய்வு நோக்குடையோராய் இருந்தனர் என்பதில் ஐயமில்லை'[38] என்கிறார் க. கைலாசபதி. சங்கப் பாடல்களைப் பாட்டு, தொகை எனப் பகுத்ததும் அவற்றை அகம், புறம் எனப் பாகுபடுத்தியமையும் அகநூல்களாகிய ஐங்குறுநூறு, குறுந்தொகை, நற்றிணை, அகநானூறு ஆகியவற்றை

அடிவரையறையால் பாகுபாடு செய்தமையும், ஓசை வகையால் கலிப்பாட்டு, பரிபாடல் ஆகியவற்றைப் பாகுபாடு செய்ததும் திறனாய்வுச் சிந்தனையின்பாற்பட்டவையே. பாடலின் உள்ளடக்கம், இசைப்பாங்கு ஆகியவற்றை அடிப்படையாகக்கொண்டே இந்நூற்கள் தொகுக்கப்பட்டு உள்ளன. இத்தொகுப்புக் கலையை முழுத் திறனாய்வு என ஏற்றுக்கொள்ள முடியாதெனினும் தொகுத்த முறை திறனாய்வுச் சிந்தனையின்பாற்பட்டதே.

சங்க இலக்கியங்கள் திறனாய்வுச் சிந்தனையோடு தொகுக்கப்பட்டதைப்போலவே, திருமுறைகளும், திவ்வியப் பிரபந்தகளும், திறனாய்வுச்சிந்தனையோடு இடைக்காலத்தில் தொகுக்கப்பட்டன.

இதுகாறும் கூறியவற்றினின்றும் கடைச்சங்க காலத்திலிருந்து உரையாசிரியர்கள் காலத்துக்கு முற்பட்ட காலம் வரை தமிழில் திறனாய்வுச் சிந்தனை இருந்து வந்துள்ளது என்று உணர முடிகிறது. எனினும் விரிவான திறனாய்வுச் கொள்கைகளோ, திறனாய்வுநூல்களோ தோன்றவில்லை என்பதும் குறிப்பிடப்பட்டது.

உரையாசிரியர்களும்-திறனாய்வும்

''தமிழ் இலக்கியத்தில் விமர்சனம் எப்போதுதோன்றியது என்று பார்க்கப்போனால் உரை ஆசிரியர்களிலிருந்துதான் நாம் ஆரம்பிக்வேண்டும்''[39] என்கிறார் சி. சு. செல்லப்பா. உரையாசிரியர்களுக்கு முன்பு திறனாய்வு பற்றிச் சிறு சிறு குறிப்புக்களே நமக்குக் கிடைத்துள்ளமையாலும் தமிழில் திறனாய்வுச் சிந்தனை இருந்தது என்பதை ஊகித்துணர வேண்டிய நிலையிலேயே தரவுகள் நமக்குச் கிடைத்திருப்பதாலும் சி. சு. செல்லப்பா மேற்கூறியவாறு கருதுகிறார் எனலாம்.

பொருள்கோடலும் நலம்பாராட்டலும் இன்று திறனாய்வுப் பண்புகளாக ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டுள்ளன. இவ்விரு திறனாய்வுப் பண்புகளும் உரையாசிரியர்களிடம் காணப்படுகின்றன. எனினும் உரையாசிரியர்களும் இலக்கியத் திறனாய்வைத் தனித்த ஒரு பிரிவாகக் கருதி அதை வளர்க்க முற்படவில்லை என்பதும் அறியத்தக்கது.

மூல நூலாசிரியரைக் குறை கூறாமல் நிறையே காண்பதால் மட்டும் உரையாசிரியர்கள் திறனாய்வுக்கு வழி-காட்டாதவர்கள் என்று கூறிவிடமுடியாது. மூல நூலாசிரி யனின் கருத்தைச் சரியாகப் புரிந்துகொள்ளாத இன்னொரு உரையாசிரியரை மறுத்துக்கூறும்போது குறைகாணல் வேறொரு வடிவில் இடம்பெறத்தான் செய்கிறது. உரைக்கு அடிப்படையான பதினான்கு முறைகளை ஆராய்ந்து பார்க்கும்போது, உரையாசிரியர்கள் தங்கள் பொருள் விளக்கம் அல்லது கருத்துரைத்தல் என்ற முறையில் இருந்து கொண்டே சுவை நுகர்ச்சி அடிப்படையான திறனாய்வும் நடத்துகிறார்கள் என்று தெரிகிறது[40] என்கிறார் சி. கனகசபாபதி.

உரையாசிரியர்களில் காலத்தால் முற்பட்டவரான இளம்பூரணரின் தொல்கப்பிய உரை மூல ஆசிரியர் கருத்தை ஒட்டி எளிமையாக அமைந்த உரையாகும். நிறைகளைப் போற்றிக் குறைகளைச் சுட்டிக்காட்டும் திறனாய்வுப் பண்பை இளம்பூரணர் உரையில் காண இயலவில்லை.

பின்னர் வந்த உரையாசிரியர்களான பேராசிரியர், நச்சினார்க்கினியர், சேனாவரையர், அடியார்க்குநல்லார் ஆகி-யோருடைய உரைகளில் திறனாய்வுப் பண்பு இடம் பெற்றுள்ளது.

''பேராசிரியருடைய உரையில் விமரிசனப் பண்பு காணப் படுகிறது''[41] என்கிறார் ஏ, வி. சுப்பிரமணிய அய்யர்.

நலம் பாராட்டுவதோடு, பிற உரையாசிரியர்களின் கருத்தை மறுத்து, தாம் தொல்காப்பியரைப் புரிந்து கொண்டபடி மற்றவர்களினின்றும் வேறுபட்டுப் பொருள்கோள் செய்யும் திறனாய்வுப் பண்பைப் பேராசிரியரிடம் சிறப்பாகக் காண முடிகிறது.

தொல்காப்பியம் - செய்யுளியலிலுள்ள முதல் நூற்பா செய்யுளின் உறுப்புக்களை எடுத்துக் கூறுவது. அந்நூற்பாவுக்கு உரை எழுதப்போந்த பேராசிரியர் பின்வருமாறு கூறுகிறார்.

மற்றுச் செய்யுளுறுப்பு ஈண்டோதினார்; செய்யுள் யாண்டோதுபவெனின், அறியாது கடாயினாய், உறுப் பென்பன உறுப்பிடைப் பொருளின் வேறெனப்படா, பொருள் எனப்படுவன உறுப்பே அவற்ற நீட்டத்தினை முதலென வழங்குபவாகலான் உறுப்பினையே சொல்லியொழிந்தார்; முதற்பொருளதிலக்கணமென உறுப்பிலக்கணத்தினையே வேறுபடுத்திக் கூறலாவதின்மையாகும் உறுப்புரைப்பவே அவ்வுறுப்புடைய பொருள் வழக்கியலதேற் பெறலாமாகலானு மென்பது[42] மேற்கண்ட பகுதியில் செய்யுளின் உறுப்பு பொருள் ஆகிய பற்றிய செய்திகளைப் பேராசிரியர் திறனாய்ந்து கூறியுள்ளமை தெளிவாகிறது.

அடியார்க்குநல்லாரின் சிலப்பதிகார உரையிலும் திறனாய்வுப் பண்பு காணப்படுகிறது. 'இவர் (அடியார்க்கு நல்லார்) ஒரு சிறந்த உரையாசிரியராக இயங்குவதோடு ஒப்பற்ற திறனாய்வுக் கலைஞராகவும் மிளிர்கின்றார். கதையின் கட்டுக்கோப்பு, கதை நிகழ்ந்த காலத்தைக் கணக் கிடும் கால உணர்வு, பாத்திரப் பண்பு சுட்டுதல் அவர் தம் திறனாய்வு எண்ணத்தின் வெளியீடுகளாக அமைகின்றன'[43] என்கிறார் ச. வே. சுப்பிரமணியன். மு. வை. அரவிந்தனும் அடியார்க்குநல்லார் மேனாட்டுத் திறனாய்வாளனைப்போல காப்பிய அமைப்பு கதையின் கட்டுக்கோப்பு நிகழ்ச்சி ஒருமைப்பாடு காப்பியமாந்தரின் பண்புகள் ஆசிரியன் உள்ளம்

செயல் நிகழும் காலஎல்லை இடம் ஆகியவற்றைத் திறனாய்ந்துள்ளார் எனக் கருதுகிறார்.[44]

நச்சினாக்கினியர் பத்துப்பாட்டு, சீவகசிந்தாமணி ஆகிய இலக்கியநூல்களுக்கு எழுதியுள்ள உரைகளில், ஆற்றொழுக்கான நிலையில் பொருள் கொள்ளாமல், கொண்டு கூட்டு முறையில் பொருள்கோள் செய்து புது விளக்கம் தந்துள்ளமை திறனாய்வுப் பண்பைச் சார்ந்ததாகும்.

''எமது மத்திய கால உரையாசிரியரிற் சிலர் (நச்சினார்க்கினியர், பேராசிரியர்) பண்டைய நூற்களைத் தமது காலத்துக்கேற்ற வகையிலே விளக்கி அமைதி கண்டபோது விமரிசனத்திலேயே ஈடுபட்டிருந்தார் எனலாம்''[45] எனக் க. கைலாசபதி கூறுவது ஈண்டு கருதத் தக்கது.

மேற்கூறியவைகளின்றும் உரையாசிரியர்களில் பேரா-சிரியர், அடியார்க்கு நல்லார், நச்சினார்க்னியர் ஆகியோரை பழமை சார்ந்த திறனாய்வாளர்களாக ஏற்றுக்கொள்ளலாம் எனத் தெரிகிறது. இளம்பூரணர், சேனாவரையர், தெய்வச் சிலையார், கல்லாடனார் ஆகியோரின் திறனாய்வுச் சிந்தனைகள் இலக்கணத்தையொட்டியே பெரும்பாலும் அமைந்தன. 'சுருங்கக் கூறில் முற்காலத்து இலக்கியத் திறனாய்வு இலக்கணம், தத்துவம் ஆகிய இரண்டிற்கும் துணையாகப் பயன்பட்டது எனலாம்'[46] என்கிறார் க. கைலாசபதி. 'இன்றைய திறனாய்வுத் துறையில் எத்தனை பிரிவுகளும் வகைகளும் உள்ளனவோ அவற்றின் அடிப்படையை உயிர்ப்பண்பை – மூலவடிவத்தைச் சுருக்கமாக உரைகளில் காணலாம்' என்கிறார் மு. வை. அரவிந்தன்[47]

பாட்டியல் நூல்களும், திறனாய்வும்:

இடைக்காலத்தில் தோன்றிய பாட்டியல் நூல்களையும் பிற இலக்கண நூல்களையும் இயற்றிய ஆசிரியர்களும்

திறனாய்வுச் சிந்தனை உடையவர்களாகவே விளங்கினர் எனலாம். சங்க காலத்திலிருந்து தங்கள் காலம்வரை மொழியில் ஏற்பட்ட மாறுதல்களையும் இலக்கியங்களில் தோன்றிய மாறுபாடுகளையும் மனத்துட்கொண்டு இவர்கள் இந்நூல்களை இயற்றினர். இந்நூல்களில் காணப்படும் திறனாய்வுச் சிந்தனைகளும் பெரும்பாலும் இலக்கணத்துக்கே துணை நின்றன. 'பிற்காலத்தில் காவியம் இப்படி அமைய வேண்டும் என்றும், பிள்ளைத்தமிழ் இவ்வாறு இருக்கவேண்டு மென்றும், கோவை இப்படி அமையவேண்டும் என்றும் பரணி முதலியன இன்னின்ன முறைப்படி அமையவேண்டும் என்றும் ஆராய்ந்து கூறுவதே இலக்கிய ஆராய்ச்சியாக (ஆராய்ச்சி என்ற சொல்லைத் திறனாய்வு என்ற பொருளி லேயே மு. வ. வழங்கியுள்ளார்) இருந்து வந்துள்ளமை காணலாம்'[48] என்கிறார் மு. வரதராசன். 'இலக்கியத்திற்கு என்று மரபுகளும் விதிகளும் வகுத்துவிட்டு அவற்றின்படி இலக்கியம் அமைந்திருக்கிறதா என ஆயும் விதிவழி ஆராய்ச்சி (dogmatic criticism) தமிழிலும் வடமொழியிலும் நெடுங்காலமாக இருந்து வந்தது'[49] என மேலும் அவர் கூறுகிறார்.

நன்னூல், நூலுள் புகத்தகாத குற்றங்கள் இவை எனப் பின்வருவனவற்றைக் குறிப்பிடுகிறது.

குன்றக் கூறல் மிகைப்படக் கூறல்
கூறியது கூறல் மாறுகொளக் கூறல்

வழூஉச் சொல் புணர்த்தல் மயங்கவைத்தல்
வெற்றெனத் தொடுத்தல் மற்றொன்று விரித்தல்
சென்றுதேய்ந்து இறுதல் நின்று பயன்இன்மை
என்று இவை ஈரைங்குற்றம் நூற்கே[50]

நூலின் அழகுகள் பத்து என நன்னூல் பின்வருமாறு உரைக்கிறது.

சுருங்கச் சொல்லல் விளங்க வைத்தல்
நவின்றோர்க்கு இனிமை நன்மொழி புணர்த்தல்
ஓசையுடைமை ஆழமுடைத் தாதல்
முறையின் வைப்பே உலகமலை யாமை
விழுமியது பயத்தல் விளங்குஉதா ரணத்து
ஆகுதல் நூலிற்கு அழகெனும் பத்தே[51]

இவ்விரு நூற்பாக்களும் நூலுள் புகத்தகாத குற்றங்களையும் நூலின் அழகுகளையும் எடுத்துக்கூறுவதால் இவை இலக்கியக் கொள்கைகளாக அமைகின்றன. மேலும் நூலை அணுகுகின்றவர்களுக்கு இவை திறனாய்வுக் கோட்பாடாகவும் அமைகின்றன. இவை விதிமுறைத்திறனாய்வின்பாற்படும் எனலாம்.

பின்னர் வந்த ஈடு உரைகாரர்களிடம் உரைக்கும் மேலாகச் சுவையுணர்ச்சியுடன் இலக்கியத்தை அணுகும் போக்கு காணப்படுகிறது. சிறு தொடருக்கு நீண்ட விளக்கமாக நயம் காணும் போக்கு ஈடு உரைகாரர்களிடம் மிகுதி[52].

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் திறனாய்வு :

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் மாதவச்சிவஞான சுவாமிகளின் திறனாய்வு சமயதத்துவத்துக்கும், அரசஞ் சண்முகனாரின் திறனாய்வு இலக்கணத்துக்கும் துணை நின்றன. இதே காலத்தில் தி. செல்வகேசவ முதலியார் ‘சித்தாந்த தீபிகை’ பத்திரிகையில் எழுதிய ‘கம்பன்’ என்ற கட்டுரைத்தொடர் (1897) திறனாய்வுப்போக்கில் அமைந்தது வில்லியம்மிண்ட்டோ என்பவரைப் பற்றி மறைமலையடிகள் முல்லைப்பாட்டு ஆராய்ச்சியுரையைத் (1903) திறனாய்வு நோக்கில் எழுதியுள்ளார் என்றுகருதுகிறார் க. கைலாசபதி[53]. இராஜமய்யர் விவேகசிந்தாமணியில் ‘கீதை’ என்றதலைப்பில்

எழுதிய கட்டுரைத் தொடரும் திறனாய்வாகக் கொள்ளத் தக்கது. இக் காலத்தில் வாழ்ந்த குறிப்பிடத்தக்க சில திறனாய்வாளர்கள்: ஆறுமுக நாவலர், விபுலானந்த அடிகள், திரு. வி. க., பரிதிமாற்கலைஞர், சேஷாசலம், போப் ஆகியோர். மூலபாடத் திறனாய்வுத் துறையில் (Textual Criticism) உ. வே. சா., சி. வை. தாமோதரம் பிள்ளை. பவானந்தம் பிள்ளை, நா. கதிரைவேற் பிள்ளை. என். அவைரதவிநாயகம் பிள்ளை, தி. த. கனகசுந்தரம்--பிள்ளை ஆகியோர் இக்காலத்தில் ஈடுபட்டிருந்தனர்[54].

இருபதாம் நூற்றாண்டில் இலக்கியத் திறனாய்வு:

தமிழில் வீரமாமுனிவர் காலத்திலேயே தனித்த உரைநடை நூல் தோன்றியதெனினும், உரைநடை செழித்து வளரத் தொடங்கியது பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில்தான். இருபதாம் நூற்றாண்டில் உரைநடை வளர்ச்சி பல்கிப் பெருகியது. மேனாட்டார் தொடர்பால் அச்சுக்கலை தமிழகத்தில் இடம்பெறத் தொடங்கியதன் விளைவே உரைநடை வேகமாக வளரக் காரணமாக இருந்தது. உரைநடை தனித்து வளரத் தொடங்கிய இச்சூழ்நிலையில் உரைநடையில் திறனாய்வும் தனிப்பிரிவாக வளரமுற்பட்டது. 'நவீன இலக்கியத்துறைகள் சிலவற்றைப்போல இலக்கியத் திறனாய்வும் இந்நூற்றாண்டிலேயே தோன்றி வளர்ந்து வருகிறது'[55] என்கிறார் க. கைலாசபதி. தமிழ் இலக்கியத்திறனாய்வு அரை நூற்றாண்டளவு வரலாற்றையே உடையது என்று அவர் கருதுகிறார்.[56] திறனாய்வு தனித்த இலக்கியப் பிரிவாக வளரத் தொடங்கிய பண்பை கருத்திற்கொண்டே கைலாசபதி மேற்கண்டவாறு கூறுகிறார் எனலாம். இருபதாம் நூற்றாண்டில் மொழியியல், சொற்பொருளியல் மொழியியலின் அறிவியல் நோக்கு நடையியல் போன்றவைகள் வளரும்போதும் திறனாய்வு வேகமாக வளரும் சூழ்நிலை ஏற்பட்டது. இவற்றையெல்லாம்விடத் தமிழில் திறனாய்வு வேகமாகவளர மேல்நாட்டுத் தாக்கமும் தமிழில் புதியன புகவேண்டும் என்ற ஆர்வமுமே சிறப்பான காரணங்களாக அமைந்தன எனலாம்.

ஆங்கிலம், பிரெஞ்சு போன்ற மேலைநாட்டு மொழி-களையும் அவற்றிலுள்ள இலக்கியங்களையும் திறனாய்வுப் போக்குகளையும் கற்றுத் தேர்ந்த வ. வே. சு. அய்யர் தமிழ் இலக்கியங்களைப் புதிய கண்ணோட்டத்தில் அணுகினார். அவர் முயற்சியே இன்று தமிழில் திறனாய்வுப்போக்குகள் செழித்து வளர வித்தாயிற்று எனலாம். 'ஒரு நூலை மதிப் பிடுவது என்றால் அதில் உள்ள குணம் குறை இரண்டையும் பார்ப்பது என்பது எனக்குத் தெரிந்த மட்டில் வ. வே. சு. அய்யருடன்தான் தமிழில் ஆரம்பிக்கிறது என்று நினைக்கிறேன்'[57] என்கிறார் சி. சு. செல்லப்பா. மேலும் அவர் 'தமிழ் சிறுகதைக்குத் தந்தையான அவர் (வ. வே. சு. அய்யர்) தமிழ் இலக்கிய விமர்சனத்துக்கும் தந்தை'[58] என்று குறிப்பிடுகிறார். க. கைலாசபதியும் 'நவீன தமிழ் இலக்-கியத்தில் திறனாய்வுத்துறையின் முதன் முயற்சியாளராகக் கொள்ளப்படும் வ. வே. சு. அய்யர்'[59] என்றுகுறிப்பிடுகிறார். இக்கருத்துக்களை நோக்கத் தமிழில் திறனாய்வு தனித்த துறையாக வளரத் தொடங்கியது வ. வே. சு. அய்யர் காலந்தொட்டே எனத் தற்காலத் திறனாய்வாளர்கள் ஏற்றுக் கொண்டுள்ளமை புலனாகிறது. வ. வே. சு. அய்யரின் Kambaramayana - A study கம்பராமாயண ரசனை ஆகிய நூல்கள் மேலை நாட்டுத் திறனாய்வின் தாக்கம் பெற்றவை. நம்நாட்டுச் சுவைக்கோட்பாட்டின் (ரசனையின்) தாக்கமும் வ. வே. சு. அய்யர் திறனாய்வில் உண்டு.

வ. வே. சு. அய்யருக்குப் பின்பு தமிழில் திறனாய்வுத் துறையை வளர்த்தவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் வையாபுரிப்பிள்ளையும் டி. கே. சியும் ஆவர். வ. வே. சு.-அய்யரின் 'கம்பராமாயண ரசனைக்கு'க்கு அடுத்து தமிழில் தோன்றிய திறனாய்வுநூல் டி. கே. சியின் 'இதய ஒலி' என்று கருதுகிறார் சி. பாலசுப்பிரமணியன்[60]. டி. கே. சி-வையாபுரிப் பிள்ளை ஆகிய இவ்விருவருடைய திறனாய்வுப் பார்வையிலும்அழகியல் உணர்ச்சி உண்டு எனினும் இருவரின் திறனாய்வுப் போக்கும் வேறு வேறானவை. வையாபுரிப் பிள்ளையின் திறனாய்வில் வரலாற்றுக் கண்ணோட்டம்

காலஆராய்ச்சி ஆகியவை சிறப்பான கூறுகள். டி. கே. சி யின் திறனாய்வுப் போக்கில் அழகியல் சார்ந்த ரசனையே சிறப்பிடம் பெறுகிறது எனலாம். இவ்விருவருடைய நெறிகளையும் திறனாய்வுத்துறையில் பலர் இவர்கள் வாழ்ந்த காலத்திலேயே பின்பற்றி வந்தனர். கா. சுப்ரமணியபிள்ளை கே. என். சிவராஜப்பிள்ளை, மு. இ ரா க வை ய ங் கா ர் போன்றோரிடத்தில் வையாபுரிப் பிள்ளையின் வரலாற்று முறைத்திறனாய்வுப்போக்கு காணப்படுகிறது. பண்டிதமணி, ரா. பி. சேதுப் பிள்ளை போன்றோரிடத்தில் டி. கே. சி.யின் ரசனைமுறைத் திறனாய்வுப் போக்கைக் காணமுடிகிறது.

குறிப்புகள் :

1. தொல்காப்பியம், அகத்திணையியல், நூற்பாஎண். 51
2. புறநானூறு, பாடல் எண். 1; அடி எண். 7, &
   பொருநராற்றுப்படை, அடி எண். 230
3. தொல்காப்பியம், சொல்லதிகாரம்,
   நூற்பா எண். 330
4. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம்,
   உரியியல், நூற்பா எண். 32
5. பழமொழி நானூறு, பாடல் எண். 261 &
   சிறுபஞ்சமூலம்.
6. தமிழ் லெக்ஸிகன், முதற்தொகுதி, ப. 95
7. க. கைலாசபதி, இலக்கியமும் திறனாய்வும்,
   ப. 14
8. Everyman's Encyclopaedia, Vol. 7., P. 608.
9. "........a disinterested endeavour to learn and propagate the best that is known and thought in the world". Ibid, P. 608

10. I. A. Richards, Principles of Literary Criticism, preface, Page not given

11. Cassell's Encyclopaedia of Literary, Vol. 1., P. 124

12. J. A. Cuddon, A Dictionary of Literary Terms P. 163

13. "To feel the virtue of the poet or the painter, to disengage it, to set it forth-these are the three stages of the critic's duty" Walter Pater, Introduction to the study of Literature, P. 68

அ. ச. ஞானசம்பந்தன், இலக்கியக்கலை, ப. 41-ல் மேற்கோளாக எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது

14. கா. நா. சுப்ரமண்யம், விமர்சனக்கலை, ப. 26

15. சி. சு. செல்லப்பா, தமிழில் இலக்கிய விமர்சனம். ப. 79

16. அ. ச. ஞானசம்பந்தன், இலக்கியக்கலை, ப. 40

17. கி. சந்திரசேகரன், 'இலக்கியம் வளர்ந்தது' இலக்கிய வட்டம், 28-6-64, சென்னை, ப. 6

18. க. கைலாசபதி, இலக்கியமும், திறனாய்வும், பக். 14

19. அ. ச. ஞானசம்பந்தன், Op. Cit. ப. 40

20. மேலது. ப. 27

21. மேலது, ப. 28

22. அ. ச. ஞானசம்பந்தன், loc. cit.

23. தொல்காப்பியம். பொருளதிகாரம், அகத்திணையியல் நூற்பா எண். 53

24. சி. கனகசபாபதி, 'சி. சு. செல்லப்பா'
தமிழ் இலக்கிய விமர்சகர்கள், பக். 44-45

25. தொல்காப்பியம், மெய்ப்பாட்டியல்,
நூற்பா எண். 27

26. தொல்காப்பியம், அகத்திணையியல்,
நூற்பா எண். 3

27, சி. கனகசபாபதி, Op. cit. ப. 45

28, க. கைலாசபதி,
'பொருள் மரபும் விமர்சனக் குரல்களும்', எழுத்து
டிசம்பர், 61, சென்னை, ப. 255

29. வி. நா. மருதாசலக் கவுண்டர், புலமை நூல்,
பக். 207, 209, 211 மு. வை. அரவிந்தன்,
உரையாசிரியர்கள், ப. 505-ல் மேற்கோளாக
எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது.

30. ஏ. வி. சுப்பிரமணிய அய்யர்,
தமிழ் ஆராய்ச்சியின் வளர்ச்சி, ப. 90

31. மேலது ப. 120

32. திருக்குறள், திருவள்ளுவமாலை,
பாடல் எண். 24

33. மேலது, பாடல் எண். 29

34. திருக்குறள், பாடல் எண். 783

35. மேலது, பாடல் எண். 423

36. மேலது, பாடல் எண். 355

37. மேலது, பாடல் எண். 504

38. க. கைலாசபதி, இலக்கியமும் திறனாய்வும், ப. 117

39. சி. சு. செல்லப்பா, Op. cit. ப. 9

40. சி. கனகசபாபதி, Op. cit. ப. 46
41. ஏ. வி. சுப்பிரமணிய அய்யர், Op. cit. ப. 301
42. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், பேராசிரியர் உரை, ப. 117
43. ச. வே. சுப்பிரமணியன், அடியார்க்கு நல்லார் உரைத்திறன், ப. 225
44. மு. வை. அரவிந்தன், உரையாசிரியர்கள், ப. 505
45. க. கைலாசபதி, 'இலக்கியச் சந்திப்புகள்'-பேட்டி, தீபம், செப். 67, சென்னை, ப. 76
46; க. கைலாசபதி, இலக்கியமும் திறனாய்வும், ப. 118
47. மு. வை. அரவிந்தன், Op. cit. ப. 89
48. மு. வரதராசன், இலக்கியத்திறன், ப. 307
49. மேலது, ப. 311
50. நன்னூல், நூற்பா எண். 12
51. மேலது, நூற்பா எண். 13
52. பெரியவாச்சான் பிள்ளை, சிறிய திருமடல் வியாக்கியானம், பக். 17-18
53. க. கைலாசபதி, இலக்கியமும் திறனாய்வும், பக். 130-131
54. ப. சித்தலிங்கையா, மதுரைவீரன் அம்மானை, வாழ்த்துரை, ப. 7
55. க. கைலாசபதி, இலக்கியமும் திறனாய்வும், ப. 117
56. மேலது, ப. 121

57. சி. சு. செல்லப்பா, Op. cit, ப. 13

58. மேலது, ப. 15

59. க. கைலாசபதி,
இலக்கியமும் திறனாய்வும், ப. 130

60. சி. பாலசுப்பிரமணியன்,
தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, ப, 336

3. டி. கே. சி.யின் கவிதைக் கொள்கை.

முன்னுரை

'கவி என்றால் இன்னது என்று சொல்லுவதற்கு இலக்கணம் கிடையாது. உலகத்தில் எங்குமே கிடையாது, யாப்பியல் இந்த விஷயத்தில் எந்த உதவியும் புரியவில்லை. வெண்பா இது, விருத்தம் இது என்று ஏதோ சொல்ல முடியலாம். ஆனால் கவி இது என்று சொல்லவே முடியாது'[1] இவ்வாறு டி. கே. சி. கவிதைக்கு இலக்கணம் கூறமுடியாது என்றுகூறினாலும் கவிதைக்குப்பல்வேறு வரைவிலக்கணங்கள் (Definitions) இருக்கத்தான் செய்கின்றன.

'கவிதை என்பது ஆற்றல் மிக்க உணர்ச்சிகளின் இயல்பான வெளிப்பாடு'[2] என்கிறார் வேர்ட்ஸ்வொர்த். 'மனிதனுடைய பேச்சு மனிதனுடைய உணர்ச்சி ஆகிய இவற்றின் ஒரு தனிப்பட்ட வடிவமே கவிதை'[3] என்கிறார் கெராட்.

தொல்காப்பியம் - செய்யுளியலில் உள்ள முதல் நூற்பா கவிதைக்குரிய இலக்கணத்தை வெளிப்படுத்துகிறது எனக் கொள்ளலாம்.

மாத்திரை எழுத்தியல் அசைவகை எனாஅ
யாத்த சீரே அடியாப்பு எனாஅ
மரபே தூக்கே தொடைவகை எனாஅ
நோக்கே பாவே அளவியல் எனாஅத்
திணையே கைகோள் கூற்றுவகை எனாஅக்
கேட்போர் களனே கால்வகை எனாஅப்
பயனே மெய்ப்பாடு எச்சவகை எனாஅ
முன்னம் பொருளே துறைவகை எனாஅ
மாட்டே வண்ணமொடு யாப்பியல் வகையின்
ஆறுதலையிட்ட அந்நாலைந்தும்
அம்மை அழகு தொன்மை தோலே
விருந்தே இயைபே புலனே இழைபெனாஅப்
பொருந்தக் கூறிய எட்டொடும் தொகைஇ
நல்லிசைப் புலவர் செய்யும் உறுப்பென
வல்லிதிற் கூறி வகுத்துரைத் தனரே[4]

இந்நூற்பாவின்கண் தொல்காப்பியர் செய்யுள் உறுப்புக்கள் முப்பத்து நான்கு என எடுத்தோதியிருப்பது கவிதை பற்றிய இலக்கணமாகக்கொள்ளத்தக்கது. தொல்காப்பியரின் கவிதைக் கொள்கையை இந்நூற்பா வெளிப்படுத்துகிறது. இந்த உறுப்புக்களைக் கட்டமைப்பாகப் பெற்றிருப்பதே கவிதை என அவர் கருதுகிறார்.

இவ்வாறு கவிதைக்கு வரைவிலக்கணங்கள் இருப்பினும் 'கவிதை ஜீவனுடையது, வளரும் இயல்புடையது. சொற் கோட்டைக்குள் வளைந்து அதைக் கிட்டியில் மாட்டிவிடலாம் என்பது முடியாத காரியம். அது கைக்குள் அடங்காத கள்ளி'[5] எனவேதான் கவிதைக்குப் பல்வேறு வரைவிலக்கணங்கள் தோன்றியுள்ளன. சுருங்கக்கூறின் உலக வாழ்வில் மனிதன் பெறும் அனுபவ உணர்வுகளின் மீது கற்பனைச் சாயம் ஏற்றி உருவாக்கப்படுவது கவிதை எனலாம்.

அரிஸ்டாட்டிலின் கவிதைக் கொள்கை :

கிரேக்க நாட்டில் அரிஸ்டாட்டில் காலத்திலேயே கவிதைக்கொள்கைகள் பற்றிய எண்ணங்கள் எழுந்துள்ளன. கவிதையின் தோற்றத்துக்கு அரிஸ்டாட்டில் இரண்டு காரணங்களைக் கற்பிக்கின்றார். அவர் கூறும் இரண்டு காரணங்களும் மனித குலத்துக்குப் பொதுவான இயல்பான உணர்ச்சிகளினின்றும் தோன்றுபவையே. முதலாவது காரணம் ஒன்றைப் பார்த்து அதைப்போலவே இன்னொன்றைத் தோற்றுவிக்கும் முயற்சி (imitation) ; இரண்டாவது காரணம் ஓசை நயத்தில் (rhythm) மனிதன் ஈடுபடும் இயல்பு.[6] மேற்கூறிய இரண்டு காரணங்களும்தான் கவிதைக்கு அடிப்படை என்பது அரிஸ்டாட்டிலின் கவிதைக்கொள்கையாகும்.

எம். எச். ஆபிராம்ஸின் கவிதைக்கொள்கை :

எம். எச். ஆபிராம்ஸ் என்பார் கவிதையின் தோற்றத்துக்கு நான்கு வகையான காரணங்கள் உண்டு என்கிறார். அவர் 'கவிதை கவிஞனால் படைக்கப்படுகிறது. அது பாடுபொருளை உலகத்திலுள்ள மக்கள், பொருட்கள், நிகழ்ச்சிகள் ஆகியவற்றிடமிருந்து பெறுகிறது. படிப்போர் அல்லது கேட்போருக்காக உருவாகிறது'[7] என்கிறார். மேலும் கவிதையின் நான்கு முதன்மையான உறுப்புக்களான கவிஞன் கவிதை, உலகம் அல்லது பாடுபொருள், படிப்போர் அல்லது கேட்போர் ஆகியவற்றைப் பின்வருமாறு ஒரு முக்கோணத்தில் அமைத்துக்காட்டுகிறார்.[8]

உலகம் அல்லது பாடுபொருள்
universe

கவிதை
(work)

கவிஞன்
Artist

படிப்போர் அல்லது
கேட்போர்
Audience

மேற்கண்ட முக்கோணத்திலிருந்து கவிதையின் தோற்றத்துக்குரிய நான்கு உறுப்புகளில் கவிதையே (Work) சிறப்பிடம் பெறுகிறது என அறியலாம். ஒவ்வொரு கவிதையிலும் மேற்கண்ட நான்கு உறுப்புக்களும் ஒன்றோடொன்று நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டுள்ளன என்றாலும் திறனாய்வாளர்கள் கவிதையை அணுகுகின்ற போது இவற்றுள் ஏதேனும் ஒன்றினுக்குச் சிறப்பிடம் தந்து கவிதையை அணுகி ஆராய்வர். சிலர் கவிதையின் தரத்தைப் பாடுபொருளைக் கொண்டு மதிப்பிடுவர்; சிலர் படிப்போரிடத்துக் கவிதை ஏற்படுத்தும் மாற்றத்தைக் கொண்டு மதிப்பிடுவர்; சிலர் கவிஞனைக்கொண்டு மதிப்பிடுவர்; வேறு சிலர் கவிதையை அதன் கவிதை இயல்பை யொட்டியே மதிப்பிடுவர். இந் நிலைகளையொட்டி எம். எச். ஆபிராம்ஸ் பின்வரும் நான்கு வகையான கவிதைபற்றிய திறனாய்வுக் கொள்கைகளை (Critical theories) வகுத்துள்ளனர்.[8]

1. போலச் செய்தல் கொள்கை (Mimetic theory)
2. நடைமுறை அல்லது அறவாழ்வியல் கொள்கை (Pragmatic theory)
3. வெளிப்பாட்டுக்கொள்கை (Expressive theory)
4. புறநிலைக் கொள்கை (Objective theory)

போலச்செய்தல் கொள்கை :

உலகத்திலுள்ள மக்கள் பொருட்கள், நிகழ்ச்சிகள் ஆகியவற்றின் இயல்புகளை நன்குணர்ந்து அவற்றைச் சொற்கள் மூலம் வடித்துக்காட்டுவது, போலச் செய்தல் கொள்கையாகும். அரிஸ்டாட்டிலின் மாதிரி திரட்டுதல் (imitation) கொள்கையும் இக்கொள்கையைப் போன்றதே; இக்கொள்கையைப் பின்பற்றும் திறனாய்வாளர் கவிதையில் பாடுபொருளுக்கே சிறப்பிடம் தருவர்.

நடைமுறை அல்லது அறவாழ்வியல் கொள்கை :

இக்கொள்கையை வலியுறுத்துவோர் கவிதையைப் படிப்போர் அல்லது கேட்போரிடத்து அது ஏற்படுத்தும் விளைவுகளைக்கொண்டு மதிப்பிடுவதால் படிப்போர் அல்லது கேட்போரே இங்கு சிறப்பிடம் பெறுகின்றனர். 'கவிதை வாழ்க்கையின் திறனாய்வு'[10] என்பது இக்கொள்கை. 'கவிதை குறிக்கோளுக்கு இட்டுச்செல்லும் ஒரு வழி. ஒரு செயல் நடைபெற உதவும் கருவி. குறிப்பிட்ட நோக்கத்தை அடைய கவிதை எந்த அளவுக்குத் துணைபுரிகிறது என்பதையொட்டியே அதன் மதிப்பை எடைபோடமுடியும்'[11] என இக்கொள்கையாளர் நம்புவர். கவிதை சமுதாயத்துக்குப் பயன்படவேண்டுமென்பதே இக்கொள்கையின் நோக்கம்.

வெளிப்பாட்டுக் கொள்கை :

இக்கொள்கையை ஏற்கும் திறனாய்வாளர் கவிதையில் கவிஞனுக்கும் அவனுடைய உணர்வுகளுக்குமே சிறப்பிடம் தருவர். 'கவிஞர்களும் ஒரு வகையில் ஆட்சியாளர்களே'[12] என்று ஷெல்லி கூறுவது இந்நிலையையொட்டியே எனலாம். கவிஞனது மனநிலையை - உணர்வுகளையொட்டியே கவிதையை அணுக வேண்டும் என வற்புறுத்துகிறது இக்கொள்கை.

புறநிலைக்கொள்கை :

இக்கொள்கையில் கவிதைத் தன்மையே [PoeticQuality] சிறப்பிடம் பெறுகிறது. கவிதையின் தோற்றத்திற்குரிய காரணங்களையோ, அல்லது படிப்போரிடத்தில் அது ஏற்படுத்தும் விளைவுகளைப்பற்றியோ இக்கொள்கையாளர் அக்கறைகொள்வதில்லை. கவிதையை, அதன் இயல்பை யொட்டி வேறு எந்தப் புறச் சூழ்நிலைகட்கும் உட்படுத்தாது அதையே முழுமையாகக்காண முற்படவேண்டும் என இக்கொள்கை வலியுறுத்துகிறது. கவிதை பொருளைத் தரக்கூடாது; அதுகவிதையாகவே இருக்க வேண்டும் என்கிறார்மாக்னீஷ்'[13]. ஏ. சி பிராட்லி என்பாரும் கவிதை உலகத்தின்ஒரு கூறாகவோ அல்லது உலகத்தின் மறுபதிப் பாகவோ இருக்கக்கூடாது என்றும் முழுமையான, புறச் சார்பற்ற தனித்த உலகமாகவே கவிதை இருக்க வேண்டும் என்றும் கூறுவர்.[14]

மேற்கண்ட நான்கு கவிதைக்கொள்கைகளும் உலகத்தில் உள்ள அனைத்து மொழிக் கவிதைகளுக்கும் பொருந்தக்கூடிய பொதுவான கொள்கைகளாகும். இருப்பினும் திறனாய்வா ளர்கள் கவிதைகள் தோன்றிய கால நிலைகளையொட்டியும் தங்கள் வசதியையொட்டியும் கவிதைக்கொள்கைகளின் பகுப்புமுறையை மாற்றி அமைத்துக்கொள்ளலாம். 'இப்படித் தான் கவிதைக்கொள்கைகளைப் பகுக்க வேண்டும் என்ற தகுதிவாய்ந்த பகுப்புமுறை எதும் இல்லை. நம் தேவைக் கேற்பப் பாகுபாடு செய்யும் முறையே சிறந்தது'[15] என்கிறார் ஆபிராம்ஸ்.

தற்காலத்திலுள்ள தமிழ் இலக்கியத்திறனாய்வாளர்களில் ஒருவரான க. கைலாசபதி ஐந்து வகையான இலக்கியக் கொள்கைகளை ஏற்கிறார்.[16] அவை திறனாய்வுக்கொள்கை- களாகவும் கொள்ளத்தக்கவை. அவர் ஏற்கும் ஐந்து வகை இலக்கியக்கொள்கைகளாவன :

1. அவயவிக் கொள்கை
2. அறவியற் கொள்கை
3. உணர்ச்சிக் கொள்கை
4. அழகியற் கொள்கை
5. சமுதாயக் கொள்கை

அவயவிக் கொள்கை :

பாடுவோர்-கேட்போர், பொருள்-வடிவம், அறிவு-உணர்ச்சி, அழகு-பயன்பாடு, இலட்சியம்-நடைமுறை, உண்மை-கற்பனை முதலியவற்றுக்கிடையே முரண்பாடில்லா திருப்பதே இக்கொள்கை.

அறவியற் கொள்கை :

பொருள் போதனை இலக்கியத்தின் நோக்கமாக அமையும்.

உணர்ச்சிக் கொள்கை :

பாடுபவனுக்கும் பாட்டைக் கேட்பானுக்கும் உண்டாகும் மனக்கிளர்ச்சி, - மெய்ப்பாடு ஆகியவற்றைச் சான்றாகக் கொண்டு அமைவது.

அழகியற் கொள்கை :

அழகியற் கொள்கை உணர்ச்சிப்பிரவாகம் அல்ல, ஒழுங்கான தன்மை நோக்கமே அழகுக்காட்சியின் சிறப்பு என்கிறது ஒழுங்கு இசையிலே அமைந்திருப்பதுபோலக் கவிதையிலும் அமைதல் வேண்டும் என்று வற்புறுத்துகிறது இக்கொள்கை.

சமுதாயக் கொள்கை :

சமுதாயத்தை மீண்டும் இலக்கியப்பொருளாக்கி இழந்த மெய்ம்மையைத்திரும்பவும் அடைவதே சமுதாயக்கொள்-கையின் குறிக்கோள்.

மேற்கண்ட ஐந்து வகையான கொள்கைகளை விளக்கி உரைத்த க. கைலாசபதி அழகியற்கொள்கையை டி. கே. சி. பின்பற்றினார் எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[17]

தமிழ் இலக்கியங்களைக் கால அடிப்படையில் பதினொரு வகையாகப் பாகுபாடு செய்து அவ்வக்காலங்களில் மிகுதியும் சிறந்து விளங்கிய இலக்கியக்கொள்கைகளைப் பின்வருமாறு வகைப்படுத்தியுள்ளார் சி. கனகசபாபதி.[18] இப்பதினோரு கொள்கைகளும் திறனாய்வுக்கொள்கைகளாகவும் கொள்ளத் தக்கன.

1. வீர இயல் பாடல் காலம் - போலச்செய்தல் கொள்கை
2. அறவியல் பாடல் காலம் - அறவாழ்வியல் கொள்கை
3. முதல் காப்பியக் காலம் - விழும ஆர்வக் கொள்கை
4. சமய இயல் பாடல் காலம் - வெளிப்பாட்டுக் கொள்கை
5. அணியியல் காலம் - வெளிப்பபாட்டியல் கொள்கை
6. இடைக்காப்பியக் காலம் - மனிதாபிமானக் கொள்கை
7. தத்துவ இயல் காலம் - தத்துவ இயல்கொள்கை
8. சிற்றிலக்கிய முற்காலம் - உருவ இயல்கொள்கை
9. சிற்றிலக்கியப் பிற்காலம் - புதிய போலச்செய்தல் கொள்கை

10. மறுமலர்ச்சித் தற்காலம் - 1. புதிய செவ்வியல் கொள்கை
அல்லது செயலறிவுக் கொள்கை
2. மிக்குயிர் ஆற்றல் கொள்கை
3. நடப்பியல் கொள்கை

11. புதிய தற்காலம் - குறியீட்டியல் கொள்கை

இவ்வாறு தமிழில் காலங்களையொட்டிக் கொள்கைகளை வகைப்படுத்திய சி. கனகசபாபதி, டி. கே. சி. யின் திறனாய்வில் அழகியல் மட்டுமில்லாமல் மரபியலான குறியீட்டியல் போக்கும் உள்ளது என்று கருதுகிறார்.[19]

மேற்கூறிய கவிதைபற்றிய திறனாய்வுக்கொள்கைகளை-யெல்லாம் கருத்திற்கொண்டு டி. கே. சி. யின் கவிதைக் கொள்கையை அவருடைய கருத்துக்கள் மூலமாக இனி ஆராய முற்படலாம்.

கவிஞனைப் பற்றி டி. கே. சி.

உலகம் பாடுபொருள், படிப்போர் அல்லது கேட்போர் கவிஞன், கவிதை ஆகிய நான்கனுள் டி. கே. சி. கவிஞனைப் பற்றிக்கவலைப்படவில்லை எனலாம். கவிதையின் தரத்தை யொட்டியே அவர் கவிஞனை மதிப்பிட்டார். கம்பராமயணப் பாடல்களில் ஆயிரக் கணக்கான பாடல்களை அவர் செருகு கவிகள் என்று தள்ளியமைக்கும் காரணம் அவர் கவிஞனைப் பற்றிக் கவலைப் படாமையேயாகும்.

'உண்மையான கவி ஒன்று பாடப்படுமானால் கவிஞன் செய்த புண்ணியம் என்று மாத்திரம் சொல்லக் கூடாது.

அந்தப் பாஷையும் பாஷைக்குரிய மக்களுமே சேர்ந்து செய்த புண்ணியம் என்று சொல்ல வேண்டும்.[20]

'புலவர்கள் முக்கியமா? அவர்கள் பாடிய பாடல்கள் முக்கியமா ? என்று கேட்டால் பரீட்சைக்கு போகிறவர்--களுக்குப் புலவர்களும் அவர்கள் சரித்திரமும் முக்கியம். மற்றவர்களுக்கெல்லாம் பாடல்தான் முக்கியம்.'[21]

மேற்கண்ட டி. கே. சி. யின் கருத்துக்கள் அவர் கவிஞனைப் பற்றி அக்கறை கொள்ளவில்லை என்பதை எடுத்துக் காட்டுகின்றன. 'கவிஞனுடைய மதிப்பை நிதானிப்பதற்குரிய உரைகல் அவன் உருவாக்கும்மனப்பான்மையே'[22] என்ற எண்ணத்தையே டி.கே.சி.கொண்டிருந்தார் எனலாம். எனவே அவர் வெளிபாட்டுக் கொள்கையை ஏற்கவில்லை என்பது தெளிவாகின்றது.

கேட்போர் அல்லது படிப்போர் பற்றி டி. கே. சீ:

கேட்போர் அல்லது படிப்போர் பற்றியும் டி. கே. சி அதிகம் கவலைப்பட்டவரல்லர். ஆனால் படிப்போரின் அனுபவத்தில் கவிதை இடம் பெறவேண்டும் என்று டி.கே.சி கருதியுள்ளார். கவிதை சமுதாயத்தைத் திருத்த அல்லது சமுதாயமாற்றங்களைத் தோற்றுவிக்க எழுந்தது என அவர் கருதவில்லை. 'டி.கே.சி.க்குக் கவிதையைப் படித்து மகிழ்வதே பயன்'[23] கவிதையை 'அனுபவிக்க வேண்டும்' என்றே அவர் விரும்பினார். 'மகா கவியை அனுபவிப்பதற்குக் கவித்துவமே இருக்கவேண்டும் ஒருவருக்கு. கவித்துவம் இருப்பவர்தான் உயர்ந்த உண்மையான கவிகளை அனுபவிக்கக்கூடும்'[24] என்கிறார் டி. கே. சி. கவிஞனைப் போலவே கற்போரும் திறமை வாய்ந்தவனாக இருந்தால்தான் கவிதையை அனுபவிக்க முடியும் என அவர் எண்ணுவது இதிலிருந்து புலனாகிறது.

மேலும் அவர், 'கவியிலுள்ள வார்த்தைகளின் உண்மைப் பொருளையும், பாவத்தையும் அறிவதற்குச் சொந்தமான தாய்ப் பாஷையிலே எவ்வளவோ பயிற்சி வேண்டும். ஒருவருக்கு வயசே ஆக வேண்டும் என்றால் மிகையல்ல'[25] என்று கூறுகிறார். கவிதையை அனுபவிக்கப் பயிற்சி இன்றி-யமையாதது என டி. கே. சி. வற்புறுத்துவதை இதனால் அறியலாம்.

'கவியை அனுபவிக்கிற திறமை அவ்வளவு அபூர்வமான விஷயம் அல்ல. ஆண், பெண் எல்லோருமே அனுபவிக்கிற விஷயந்தான் அது'[26] என்றும் டி. கே. சி. கூறுகிறார்.

மேற்கண்ட மூன்று கருத்துக்களையும் ஆராய்ந்து நோக்கு மிடத்து டி. கே. சி. படிப்போர் அல்லது கேட்போர் பற்றிப் பின்வரும் கருத்துக்களைக்கொண்டிருந்தார் என்பது தெளிவாகிறது.

1. கவிதையைக் கற்போன், கவிஞனைப் போலவே கவித்துவம் வாய்ந்தவனாக இருக்கவேண்டும்.
2. கவிதையை அனுபவிக்கப் பயிற்சி தேவை.
3. முயன்றால் பயிற்சி மூலம் கவிதையை அனைவரும் அனுபவிக்கலாம்.

இவற்றை நோக்குமிடத்து, படிப்போருக்கும் கேட்போருக்கும் சிறப்புத்தந்து கவிதை இயற்றப்பட வேண்டும் என டி. கே. சி. ஓரளவு விரும்பியுள்ளார் என அறியமுடிகிறது கவிஞனின் இதயபாவத்தைப் படிப்போன் உணரவேண்டும் என அவர் கருதியுள்ளார். ஆனால் கவிதை சமுதாயத்துக்குப் பயன்படவேண்டுமென்ற நடைமுறை அல்லது அறவாழ்வியல் கொள்கையை அவர் பின்பற்றவில்லை.

பாடுபொருள்பற்றி டி. கே. சி.:

இனி, பாடுபொருள்பற்றிய டி. கே. சி. யின் கருத்துக் களைக் காணலாம். 'ஒரு கவிக்கு விஷயம் எதுவாயும் இருக் கலாம்'[27], 'கவிக்கு விஷயம் அல்ல, உருவமே பிரதானம்'[28] 'விஷயத்தைவிட அந்த விஷயத்தை எடுத்துச்சொல்லும் முறைதான் முக்கியமானது'[29] என்ற டி. கே.சி. யின் கருத்துக் கள் அவர் கவிதையில் உள்ளடக்கத்தைக்காட்டிலும் உருவத் திற்கே சிறப்பளித்துள்ளார் என்பதைக் காட்டுகின்றன.

புலவர்கள் ஏதோ பெரிய பெரிய விஷயந்தான் கவிக்குரிய பொருள் என்று விஷயம் தெரியாமல் சொல்லிக்கொண்டிருக் கிறார்கள். ஆங்கிலேயர்களும் (Critics) முக்காலேமும்மாகானி பேர்கள் அப்படித்தான் சொல்லுவார்கள். அதைப் படித்து-விட்டு நம்மவர்களும் ஒத்துப்பாடுவார்கள். ஆகவே விஷயம், விஷயம் என்பது ஒரே கூக்குரலாய்ப்போய்விட்டது. கலியுகம், எஞ்சினைப்பற்றிப் பாடுவார்கள் - Steal, Hammer, போர்க் கப்பல், திமிங்கிலம் அல்லது மனதில் எழும் பெரும் பெரும் நிகழ்ச்சிகள், கோபம், சோகம், காதல் இவைபற்றிப் பாடினால்தான்-ஏன் பாடிவிட்டாலே பாட்டு என்கிறார்கள். தாள இயல், உருவம் இவை வேண்டாம் என்றுசொல்லி வசன கவிகளைப் பாராட்டுகிறார்கள். சில வேளை எழுதியே விடுகிறார்கள். இந்த அமாவாசைக்குள் தாங்கள் [தேசிக விநாயகம் பிள்ளை] விளக்குப்போட்டுவிட்டீர்கள்....உண்மை ஒன்று இதயத்தில் இருந்தால்தானே கவி உண்டாகும்.[30]

டி. கே. சி.யின் இக்கருத்து, அவர் பாடுபொருளைப்பற்றி மிகுந்த கவலைகொள்ளவில்லை என்பதை விளக்கி நிற்கிறது. கவிஞன் தன் உள்ளத்தில் உள்ள அனுபவ உணர்வுகளை உண்மையாகத் தான்உணர்ந்தவாறே வெளியிடுவதுதான் கவிதை என அவர் கருதியதாகத் தெரிகிறது.

கவிதையில் விஷயத்தைப் போலவே முக்யமான அம்சம் அதன் உருவம். இதை டி.கே.சி. அடிக்கடி வற்புறுத்திச்

சொல்வார். நல்ல கருத்து ஒன்றைவசனத்திலும் சொல்லலாம் ஆனால் அதற்கு அவ்வளவு வலிவு கிடையாது. அதே விஷயத்தைக் கவிதை உருவம் கொடுத்துச் சொல்லும்போது ஒன்றுக்கு நூறு மடங்கு வலிவு ஏற்பட்டு விடுகிறது. அப்படிக் கொடுக்கும் உருவம் சரியான கவி உருவமாயிருக்க வேண்டும். எல்லாராலும் அதுமுடியாது. உண்மையான கவிஞனால்தான் அது முடியும் என்று சொல்லி விஷயம் நன்கு விளக்கமாகும் பொருட்டுப்பின்வரும் உதாரணமும் கூறினார். 'ரோஜாப் புஷ்பத்தின் வாசனையுள்ள திராவகத்தை ஒரு புட்டியில் போட்டு விடுகிறார்கள். வாசனை அப்படியேதான் இருக்கிறது. ஆனால் அது ரோஜாப்பூ ஆகுமா? மலரை நாம் முகர்ந்து அனுபவிக்கிற சந்தோஷம் புட்டியில் அடைத்த திராவகத்தினால் ஏற்படுமா? கருத்து மட்டும் நன்றாக இருந்தால் அது வெறும் வாசனை திராவகம் மாதிரி. கவிதை உருவம் அதற்கிருந்தால் ரோஜாப் புஷ்பம் மாதிரி'[3]

மேலே கல்கி எடுத்துக்காட்டியுள்ள டி.கே.சி. யின் கூற்று உயர்ந்த கருத்துக்களையும் அழகியகவிதைவடிவத்தில் கவிஞன் தருகின்ற போதே அவை வலிவும் பொலிவும் பெறுகின்றன என்ற எண்ணத்தைக்கொண்டிருந்தார் டி.கே.சி. என்பதை உணர்த்துகிறது.

உரைநடைக்கும் கவிதைக்கும் உள்ள ஒரே வேறுபாடு கவிதை உருவம் [Form] என டி.கே.சி. நம்பினார். ஒரு கருத்தை உரைநடையிலும் சொல்லலாம். கவிதையிலும் சொல்லலாம். கவிதையில் சொல்லும்போதே கருத்து, மிக்க ஆற்றல் பெறுகிறது என்பது அவர் எண்ணம்.

'வசனம் ரயிலில் போவது போன்றது. கவியோ குதிரைச் சவாரி போன்றது. ரயிலில் போனால் இறங்குகிற ஸ்டேஷனில் உணர்ச்சி இல்லாமல் இறங்குவோம். குதிரையோ டக் டக் என்று போய் இறங்குகின்ற இடத்திலும் டக் என்று நிற்கும். பிரயாணம் செய்கிறோம் என்பது குதிரைச்சவாரியில்

தான் தெரியவரும்'[32] என்று டி. கே. சி. தம்மிடம் சொன்ன-தாகக் கூறுகிறார் ல.சண்முகசுந்தரம். இக்கருத்து டி. கே. சி. கவிதையின் உருவமே கருத்தை வலுவாக வெளிப்படுத்து-கிறது என்று கருதினார் என்பதை வற்புறுத்துகிறது.

டி. கே. சி. சிற்சில இடங்களில் பாடுபொருளையும் சிறப்பித்துக் கூறியுள்ளார்.

'தங்கள் 'கந்தர் அனுபூதி' நல்ல பொக்கிஷம். அதில் கரன்ஸி நோட்டுகள் இல்லை ஆனால் எந்தமார்க்கெட்டிலும் செல்லும்படியான பொன்னும் ரத்தினங்களுமே கிடக்கின்றன.

வானோ புனல்பார் கனல்மா ருதமோ?
ஞானோ தயமோ நவில்நான் மறையோ?
யானோ? மனமோ? எனையாண் டஇடந்
தானோ பொருளா வதுசண் முகனே

அருமையான பாட்டு விஷயம் பெரிய விஷயம். பரதத்துவ லக்ஷணத்தை அழகாய் எடுத்துச் சொல்லியிருக்கிறது'[33]. 'செய்யுளை அதன் உள்ளக் கருத்தாகிய உண்மையோடு ஒட்டி ஆர அமர திரும்பத் திரும்ப ஓதுவோமாயின் உண்மையும் நயமும் புதிதாக நம் உள்ளத்தில் பிறக்கும். 'நவில்தொறும் நூல் நயம் போலும்' என்பதன் பொருள் விளங்கும்.''[34]

மேற்கண்ட எடுத்துக்காட்டுகள், டி. கே. சி. கவிதையில் உள்ளடக்கத்தையும் போற்றியிருப்பாரோ என்று ஐயுற வைக்கின்றன. 'கவிதை வார்த்தைகளினால் ஆனது. கானம் வெறும் ஒலியினாலானது. வார்த்தைகளுக்கு எப்போதும் வெளியிலுள்ள பொருள்களோடு நேரான தொடர்பும் உண்டு. சார்பான தொடர்பும் உண்டு. இசை ஒலிகளுக்கு அம்மாதிரி வெளிப்பொருளோடு தொடர்பு கிடையாது. ஆகையினாலே

கவிதையில் காணப்பெறும் ரிதுமானது, ஒலியும் பொருளும் பொருந்துவதில் படிந்திருக்கிறது'[35] என்று ஆ. முத்து சிவன் கூறுகிறார். டி. கே. சி. யும் இதைப்போன்ற எண்ண முடையவராகவே இருந்தார் எனக் கருதப் பின் வரும் அவரின் கூற்று துணைபுரிகிறது.

'உருவம் என்பது விஷயம் உணர்ச்சி [இங்கே வியப்பும் வீரமும் கலந்த உணர்ச்சி] சொல், தாளம் எல்லாம் சேர்ந்து பிறக்கிற ஒரு அற்புத தத்துவம்'[36]. இந்த எடுத்துக்காட்டி லிருந்து டி. கே. சி. உருவத்துக்குள் உள்ளடக்கத்தை அடக்கி விடுகிறார் என்று தெரிகிறது.:

பாடுபொருள் பற்றிய டி. கே. சி. யின் மேற்கூறிய கருத் துக்களையெல்லாம் தொகுத்து நோக்கும்போது அவர் பாடு-பொருளைக் காட்டிலும் கவிதை உருவத்தையே பெரிதும் கவிதையில் எதிர் நோக்கினார் என்பதும் பாடுபொருளை அறவே ஒதுக்கவில்லை என்பதும் புலனாகிறது.

'எல்லாக்கலைகளையும் போல சங்கீதக்கலையும் சமுதாய உணர்ச்சியிலிருந்தே எழுவது. சமுதாயத்தின் உணர்ச்சி கலைஞனது இதயத்தில் உருவெடுக்கிறது. அந்த உருவம் சமுதாயத்தின் இதயத்தை நோக்கியே நிற்கிறது'[37] என்று டி. கே. சி. கூறுவது மேற்கண்ட கருத்துக்கு அரண் செய்வ தாக அமைந்துள்ளது.

கவிதைத் தன்மை பற்றி டி. கே. சி.

டி. கே. சி. கவிதையில் உணர்ச்சி பற்றியும் கவிதை உருவம் பற்றியும் கொண்டிருந்த கருத்துக்களை இனிக் காணலாம்.

'உணர்ச்சியானது சொல், இசை, கட்டுக்கோப்பு இவை களோடு ஒத்த உருவத்தில் வெளிவந்துவிட்டதுவிட்ட-

தென்றால் அதுவே கவி'[38] என்கிறார் டி. கே. சி. உணர்ச்சி இசை, உருவம் ஆகிய மூன்றும் கவிதைக்கு இன்றியமை-யாதவை என அவர் கருதுவதை இதன் மூலம் அறிய முடிகிறது. 'உணர்ச்சியும் கற்பனையும் பொருந்திய செய்யுள் (Verse)எல்லாம் பாட்டு எனத்தகும்'[39]என்ற மு. வரதராசனின் கூற்று இவண் ஒப்பு நோக்கத்தக்கது.

'செய்யுளில் பாவமான உருவம் அமைந்து வரவேணும் சும்மா எதுகை மோனை வைத்துக் கட்டிவிட்டால் கவி ஆய்விடும் என்று எண்ணிவிடக்கூடாது'[40] என்று டி. கே. சி. கூறுவதை நோக்க அவர் கவிதையில் உணர்ச்சியை மிகுதி யாக எதிர்பார்க்கிறார் என்பது புலப்படும். மேலும் உருவம் என்னும்போது யாப்பு உருவத்தைக் கருதாது உணர்ச்சியோடு கலந்த இசை உருவத்தையே டி. கே. சி. பாவ உருவம் எனக் கருதுகிறார் என்பதும் தெரிகிறது. டி கே. சி. உணர்ச்சி உருவம் ஆகிய இரண்டையும் கவிதையில் மிகுதியும் வற்புறுத் துகிறார் என்றாலும் உணர்ச்சியை விட உருவத்துக்கே முதன்மை தருகிறார்.

'உருவம் உணர்ச்சியின் சாயல் வரவேண்டும். விஷயத் தைச் சொன்னால் காணாத விஷயம் அல்ல முக்கியம். உணர்ச்சியும் அல்ல. விஷயமும் உணர்ச்சியும் உருவத்துக் காக உபயோகப்படும் காரியங்கள்'[41] என்கிறார் டி. கே. சி. இங்கும் டி. கே. சி. உருவத்திற்குள்ளேயே உணர்ச்சி உள்ள-டக்கம் ஆகிய இரண்டையும் அடக்கிவிடுவதைக் காணலாம்.

'எலாஅ மடப்பிடியே' என்று தொடங்கும் முத்தொள்ளா யிரப் பாடலில் 'எலாஅ புலாஅல் உலாஅங்கால் என்றவற்றி லுள்ள அளபெடைகள், பிடி [பெண் யானை] சாவகாசமாகப் போக வேண்டும் என்று உள்ளத்திலுள்ள விருப்பத்தைத் தொனிக்கச்செய்கின்றன'[42] என்று டி. கே. சி. கூறுவது அவர் கவிதையுருவமே உணர்ச்சியைக் கொண்டுவரவல்லது என்ற கருத்தை உடையவராயிருந்தார் எனக் காட்டும்.

'விஷயத்திலுள்ள உணர்ச்சி விம்மியே செய்யுளுக்கு பாவ உருவம் கொடுக்கிறது. அப்படிக் கொடுத்துவந்த செய்யுளே கவி'[42] என டி. கே. சி. கூறுவதிலிருந்து அவர் பாவ உருவத்தில் உள்ளடக்கம், உணர்ச்சி ஆகிய இரண்டும் கவிதையில் ஒருங்கிணைந்திருக்க வேண்டும் என விரும்புகிறார் என்று உணரமுடிகிறது.

'கவி என்பது உணர்ச்சி உலகத்தில் ஊடாடுகிற காரியம். லகுவான முறையில் விஷயத்தை ஒரு தாளத்தில் வைத்து அது பேசும். அப்படிப் பேசும் போது எதிர்பாராத முறையில் அரிய உணர்ச்சி ஒன்று பிறந்துவிடும் அதிசயமாய் இருக்கும்'[43] டி. கே. சி. யின் இக்கூற்று அவர் பொருளைக் காட்டிலும் பொருள்பற்றிய உணர்ச்சியைப் பெரிதாகப் போற்றும் உணர்ச்சிக் கொள்கையை பின்பற்றுகிறார் என்பதைக் காட்டுகிறது.

'கருத்து கவிதைக்குப் பிரதானமன்று. உணர்ச்சிப் பிரவாகத்திலேயே கவிதை மலர்கின்றது. உணர்ச்சி ததும்பும் பாடல்களில் உண்மைக் கவிதை களிநடம் புரிகின்றது'[45] என்று ஹௌஸ்மன் கவிதைக்கு வகுக்கும் இலக்கணத்தையே டி. கே. சி. யும் ஏற்றுக்கொண்டுள்ளார் எனக் கருத இடம் உள்ளது. 'பாட்டுக்கொரு புலவன் பாரதியடா...' என்ற தேசிகவிநாயகம் பிள்ளை பாடல் 'கவிக்குச் சரியான விமர்சனம்'[46] என்று டி. கே. சி. கூறுவதிலிருந்து அவர் அப்பாடலிலுள்ள உணர்ச்சியை மிகுதியும் போற்றுவதை உணரமுடிகிறது.

'வரலாற்று அடிப்படையில் பார்க்கும்பொழுது இந் நம்பிக்கை, அதாவது உணர்ச்சி வெளிப்பாடே உயர் கவிதையின் சிறப்பியல்பு என்ற எண்ணம் அண்மைக் காலத்தில் எழுந்ததொன்றாகவே தெரிகிறது. குறிப்பாக இந்நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் ஆங்கில இலக்கியத்தில் செல்வாக்குடன் விளங்கிய இலக்கியக் கோட்பாட்டின் பிரதிபலிப்பே

இது'[47] எனக் கூறும் க. கைலாசபதி இவ்வுணர்ச்சிக்கொள்கை இரசனைக்கும் ஆதரவாயிருந்தது[48] என்று கூறுவது இவண் கருதத்தக்கது.

டி. கே. சி. கவிதையில் உருவத்தை எதிர்நோக்குவதோடு எளிமையையும் எதிர்நோக்குகிறார்.

முத்தைப் பழிக்கும்
    முளை முறுவல்க் காதலியும்
இத்தைத் தரும் செல்வப்
    பிள்ளைகளும் பின்னவனும்
தத்தைக்கு இணையாகத்
    தங்கைகளும் தாம் இருக்க
அத்தை தனைப்போல்
    அரியவர்தாம் ஆரேயோ.

என்ற பாலசரஸ்வதி கிருஷ்ணமாச்சாரியாரின் 'என் அத்தை' என்ற கவிதையிலுள்ள மேற்கண்ட பகுதியைப் பற்றி டி. கே. சி. பின்வருமாறு கூறுகிறார். 'முத்தைப் பழிக்கும் முளை முறுவல்க் காதலி' 'பித்தைத்தரும் செல்வப் பிள்ளைகள் தத்தைக்கிணையான தங்கைகள்'-இவர்களைப் பற்றிய உண்மையான இதயச்சாயலை பல வர்ணப் படங்களோடு பிரகாசித்து விளங்கச்செய்கிறார். என்ன எளிமை, என்ன இன்னிசை, என்ன ஆர்வம்! இம்மூன்றும் சேர்ந்தால்-தானே கவி'[49]

'தமிழ்க்கவியைப்பார்ப்போமானால் மிகப் பழைய கவிகள் எளிமையாகவே இருக்கும். உரையாசிரியர்கள், இலக்கண ஆசிரியர்கள் இவர்களுடைய ஆதிக்கம் உண்டாக, உண்டாக. உண்மைக் கவிகள் மறைந்துபோக ஆரம்பித்தன. யாருக்கும் விளங்காத வார்த்தைகளைக்கொண்டுசெய்யும்செய்யுட்களுக்கு'

உயர்வு ஏற்பட்டுவிட்டது'[50] என்று டி. கே. சி. கூறும் கூற்றுக்களை நோக்க அவர் கவிதையில் எளிமையை எதிர் நோக்குவது தெளிவாகும்.

'ஆடுநனி மறந்த கோடுயர் அடுப்பின்...எனத் தொடரும் புறநானூற்றுப் பாடலை டி. கே. சி. யால் அனுபவிக்க முடியவில்லை. 'கவிக்கு வேண்டிய எளிமை. வேண்டாத விஷயங்கள் வந்து புறநானூற்றுச் செய்யுளைக் கலக்கி விட்டன. எளிமை இல்லாமற் போய்விட்டது. அடைகளை மேலே மேலே போடுவதால் கவியின் உள்ளக்கிடக்கை மயங்கிப்போய்விடுகிறது'[51] என்ற டி. கே. சி. கூறுவதிலிருந்து பொருள் பற்றிய உணர்ச்சியைவிட, கவிதையில் அவர் எளிமையையே எதிர் நோக்குவது புலனாகிறது. மேற்கண்ட டி. கே. சி. யின் கருத்து குறித்து க. கைலாசபதி எளிமை என்ற பீடத்திலேயே நுண்ணயத்தையும், நுட்ப வேறுபாடுகளையும் பலியிடும் மனோபாவம் கருத்துக்களில் அக்கறையின்மை ஆகியன வெளிப்படையாகவே உள்ளன'[52] எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

கவிதையில் உணர்ச்சி, எளிமை என்ற இரண்டையும் பார்த்த பிறகு, டி. கே. சி. யின் கவிதை உருவம் பற்றிய கருத்துக்களை இனிக் காணலாம்.

'கவிதைகளை வசனம் போலப் படிப்பதை டி. கே. சி. அறவே வெறுப்பார். அவர் சுத்தமான கர்நாடக ராகங்களில்-தான் பாட்டுக்களைப் பாடிக்காண்பிப்பார். கவியின் ஒரு வரியைக்கூட வசனம் போல வாசிக்கமாட்டார். நாத நாமக் கிரியை, வசந்தா, ஆனந்த பைரவி, அடாணா, பைரவி, காம்போதிதோடி முதலிய பல ராகங்களில் சுத்தமான பாவத்துடன் பாடல்களைப் பாடுவார்'[53] என்று கு. அழகிரிசாமி அவர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளதையும், 'பாடல்களைக் கண்ணால் பார்ப்பதில் பிரயோசனம் இல்லை. எழுத்தாய் இருப்பது ஒலியாய்க் காதில் வந்து விழவேண்டும். அப்போதுதான்

கவிரூபம் அந்த எழுத்துக்கு உண்டாகிறது. இந்த உண்மை தென்பட வேண்டும் என்றே கம்பர் பாடல்களைப் பாட வேண்டும். வாய்விட்டுப் பாடவேண்டும் என்று சொல்லிக் கொண்டிருக்கிறேன்'[54] என்று டி. கே. சி. கூறுவதையும் நோக்க அவர் கவிதையில் இசைப் பண்பு இன்றியமையாதது எனக் கருதுவது புலனாகிறது. திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி முத்தொள்ளாயிரம் போன்ற போன்ற நூல்கள் டி.கே.சி.யைத் கவர்ந்தமைக்குக் காரணம் அவற்றின் இசைப்பண்பே எனலாம். கம்பர்தரும்ராமாயணத்திலும் டி. கே. சி. பாடலுக்கு முன்பாகச் சந்தங்களைப் பற்றிய குறிப்பு கொடுத் திருப்பதும் இக்கருத்தையே வலியுறுத்துகிறது.

'கவிதை என்பது ஒழுங்குற்ற ஓசையை (rhythm) உடைய வார்த்தைகாலல் கவிஞனின் கற்பனை, உணர்ச்சி, அறிவு ஆகியவற்றின் அனுபவங்களைப் படிப்போரிடமும் அப்படியே தோற்றுவிக்க முயல்வது'[55] என்று கிளைவ் சான்சம் என்பவர் கருதுவதைப் போலவே டி. கே. சி. யும் கருதினார் எனலாம்.

'தமிழ்மொழி ஆயிரம் ஆண்டுகளாக முயன்று அழகிய கவிதை உருவத்தைத் தோற்றுவித்துள்ளது. கவிதையின் உணர்ச்சியூடே கலந்து நிற்கின்ற சந்தமும் இசையுமே கவிதையுருவம். இவ்வுணர்ச்சியை விட்டுவிட்டுக் கவிதையை நோக்குவது கவிதையை விட்டு விடுவது போலாகும். மேலும் கவிதை உருவம் மொழி பெயர்க்க ஒண்ணாதது'[56] என்ற டி. கே. சி. யின் கருத்திலிருந்து அவர் கவிதையில் உணர்ச்சி ஒழுங்குற்ற ஓசை இசைப்பண்பு ஆசியவற்றை எதிர்நோக்கு கிறார் என்பது தெளிவாகிறது.

டி.கே. சி. கவிதையில் உள்ளடக்கத்திலும் உருவத்திற்குச் சிறப்புத்தர நேர்ந்ததற்குத் கரரணம். அவர் காலத்தில் வாழ்ந்த பண்டிதர்கள் இலக்கண முறையில் கவிதையை அணுகியதும் கவிதை உருவத்தைப் பேரற்றாமையுமே எனக் கொள்ள இடமுண்டு.

'செய்யுள்களைக் கீறிக்கீறி எழுவாய் பயனிலைகளை வெளியே பறித்தெடுத்து, அடிகளையும் சீர்களையும் கணுக் கணுவாய் முறித்து வாசகமாக்கி, கரும்பை ஆலையிலிட்டுச் சக்கையாக்குவதுபோல் பொழிப்புரையும் ஆக்கிச் செய்கிற கொடுமையைக்கண்டு விண்ணில் உள்ள அக்கவிகள் உகுக்கும் கண்ணீர்ப்பெருக்குத்தான் மழைபோலும் என்று கற்பனை கட்டலாம்'[57] என்று டி. கே. சி. கூறும்போது, அவர் காலத்தில் வாழ்ந்த பண்டிதர்களின் கவிதைஅணுகுமுறையையே அவர் இங்கு குறை கூறுகிறார் எனக் கருதவேண்டியுள்ளது.

கவிதை பற்றிய டி. கே. சி, யின் கொள்கை மரபு வழிப் பட்ட தன்மையை உட்கொண்டது. 'பொதுவாக எளிமை, உருவம், சந்தம் வேகம் இவை இந்த டி. கே. சி. அளவு-கோல்களின் அடிப்படைகள். சற்றே கசப்பானது, நெரடானது அதீதமானது, இவற்றை அவர் அவ்வளவாக ஏற்றுக்கொண்டதில்லை. மரபு பிறழாத ஆழத்தை ஏற்றுக்கொள்வார். மரபு பிறழ்ந்த புதுமைப்பித்தனது போன்ற ஆழத்தை ஏற்றுக் கொள்ளமாட்டார்'[58] என்று க. நா. சுப்பிரமணியம் குறிப்பிடுவதும், 'பண்பாட்டு வளர்ச்சி நோக்கில் ரசனைமுறைத் திறனாய்வை நடத்தியவர் டி. கே. சி.'[59] என்று சி. கனக சபாபதி குறிப்பிடுவதும் டி. கே. சி. மரபு வழிப்பட்ட பார்வையை உடையவர் என்பதைக் காட்டுகின்றன.

டி. கே. சி. கவிதையில் ஓசை நயத்தைவலியுறுத்து வதற்கு மரபு உண்டு. 'பா என்பது சேட்புலத்திலிருந்த காலத்தும்எழுத்தும் சொல்லும்தெரியாமல் பாடம் ஓதுங்கால், அவன் சொல்லுகிற செய்யுளை விகற்பித்து இன்ன செய்யுள் என்று உணர்தற்கேதுவாகிய பரந்துபட்டுச் செல்வதோர் ஓசை'[60] என்று பேராசிரியர் என்ற உரைகாரர் பாவுக்கு அளிக்கும் விளக்கத்தையே டி. கே. சி. ஏற்றுக்கொண்டு கவிதையில் ஓசை நயத்தை வலியுறுத்துகிறார் எனக் கருத இடமுண்டு.

'தமிழ்ப் பாடல்களெல்லாம் நடனத்துக்கும் தாளத்துக்கும் இசைக்குமாகஆதியில் ஆக்கப்பட்டன. அடி என்கிறவார்த்தை யானது நடனத்திலிருந்தே செய்யுள் பிறந்தது என்பதைக் காட்டும். ஆகவே நடனமும் தாளமும் எந்தச் தமிழ்ச் செய்யுளுக்குப் பின்னும் இருக்கின்றன என்பதைத் தெரிந்து கொள்ள வேண்டுவது அவசியம்'[61] என்று டி.கே.சி. கூறுகிறார். இங்கு கவிதை நடனத்துக்கும் இசைக்கும் உபயோகப்பட்ட பழந்தமிழ் மரபினை ஏற்றுக்கொண்டு கவிதையில் தாள இயல். இசை ஆகியவற்றை டி. கே. சி. வற்புறுத்துவதை உணரலாம்,

மேலும் டி. கே. சி. 'முற்காலத்தில் வாழ்க்கையெல்லாம் கிராம வாழ்க்கையாகவே இருந்தது. தற்காலத்தில் நகர வாழ்க்கையும் சதா ரயில் தப்பிவிடுமோ என்கிற பரபரப்பும், பாவனையும் அப்போது கிடையாது. ஆண், பெண் மக்கள் இவர்கள் செயலை ஆரஅமரப்பார்த்து அனுபவிக்கும் தன்மை யாய் இருந்தது. அதனாலே அக்காலத்தவருடைய உணர்ச் சிக்கு மிகுதியான வலியுண்டு. ஆழமுண்டு. உணர்ச்சிகளின் வலியிலும் ஆழத்திலுந்தான் நமக்கும் பண்டைக் காலத்தவ ருக்கும் வித்தியாசம். அந்த உணர்ச்சி பாவத்தையெல்லாம் முத்துச்சலாபம் குளித்த முறையில் முருகிக்கண்டவர் கம்பர். கவியும் அதனாலே இதயத்தின் அடிப்படையான ஆழத்தி லிருந்து வருகிறது. மேல்நாட்டார் இதைத்தான் 'கிளாசிக்' அதாவது இலக்கிய உயர்தனிப் பண்பு பண்டைக்காலத்தில் தான் சிறப்பாக இருந்ததென்று சொல்வார்கள். தமிழிலும் அப்படியேதான்'[62] என்று கூறுகிறார். உணர்ச்சிபற்றிய மரபியலான பார்வை டி. கே. சி.க்கு உண்டு என்பதை மேற்கண்ட கூற்று விளக்குகிறது.

டி.கே.சி. மரபினைப் போற்றினாலும் மரபில் தவறுண்டு எனத் தன் உள்ளம் கருதினால் மரபை மீறவேண்டுமென்றும் கருதுகிறார். 'நம்முடைய வாழ்க்கையையும் பண்பாட்டையும் அடிக்கடி ஜடுதி பார்க்கவேண்டும். பழைய காரியங்கள்

உயிரற்றனவாய் நின்று இடையூறு செய்கின்றனவா என்று பார்க்க வேண்டும். வேண்டாதவைகளைக் களைந்து எறியக் கூசக்கூடாது. அப்போதுதான் வாழ்க்கை வளம்படும். வாழ்க்கையின் வேறு எந்தத்துறையில் இந்த விஷயமாகப் பேரம் பண்ணிக்கொண்டிருந்தாலும் கலை, இலக்கியம் சம்பந்தமாகப் பேரம்பண்ணவே கூடாது'[63] என்பது டி. கே. சி. யின் கருத்து.

இறுதியாக டி. கே. சி. கவிதை பற்றிக் கொண்டிருந்த கருத்துக்களையெல்லாம் தொகுத்து நோக்கினால் பின் வரும் முடிவுகளுக்கு வரலாம்.

1. கவிதையில் கவிஞனைப் பற்றிய அடிப்படையை டி. கே. சி. மிகுதியும் வற்புறுத்தவில்லை.
2. கேட்போரைப் பற்றி அவர் அதிகம் கவலைப்படா விட்டாலும் கேட்போரின் அனுபவத்தில் கவிதை சென்று சேர வேண்டும் என்று கருதுகிறார்.
3. பாடுபொருளை அவர் போலச்செய்தல் பார்வை-யிலும் அறநோக்கத்திலும், சமுதாயப் பயன் பாட்டிலும் போற்றுவதற்கு எடுத்துக் கொள்ள வில்லை.
4. கவிதைத்தன்மை என்ற அடிப்படையைக் கொண்டே கவிதையை டி.கே.சி. மதிப்பிடுகிறார்.

[அ] கவிதையில் பொருளைக்காட்டிலும் பொருள் பற்றிய உணர்ச்சியே சிறந்தது.

[ஆ] உணர்ச்சி தக்க உருவத்தில் கவிதையில் வெளிப் பட வேண்டும்.

[இ] கவிதையில் எளிமை தேவை.

[ஈ] கவிதையில் மரபுப்பார்வை அவசியம்

[ஊ] உருவத்துக்குள் பாடுபொருள், உணர்ச்சி ஆகிய இரண்டும் ஒன்றாகக் கலந்த நிலையிலேயே நல்ல கவிதை தோன்றுகிறது.

[ஊ] கவிதையில் இசை இன்றியாமையாதது. மேற் கண்ட டி.கே.சி. யின் கவிதைபற்றிய கருத்துக்கள் அவர் ஓர் அழகியல்வாதி என்பதைக்காட்டி நிற்கின்றன.

மேற்கூறியவைகளைக் தொகுத்துப் பார்க்கும் போது டி. கே. சி. கவிதை என்ற அடிப்படையை முதன்மைபடுத்துவதால் எம். எச். ஆபிராம்ஸின் புறநிலைக் கொள்கையைப் பின்பற்றுகிறார் என்று முடிவு கட்டலாம்: கைலாசபதியின் பாகுபாட்டில் டி. கே. சி. அழகியற்கொள்கையை போற்று-கிறார் என்று அறிய முடிகிறது. மேலும் டி. கே. சி. கேட்போரையும் போற்றுவதால் கைலாசபதி கூறும் உணர்ச்சிக் கொள்கையையும் போற்றுகிறார் எனலாம். சி. கனகசபாபதி கூறுவது போல அவரிடம் அழகியல் சார்பான மரபியலான போக்கும் உண்டு.

குறிப்புகள் :

1. டி. கே. சி., இதய ஒலி, ப. 94
2. 'Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings,-Wordsworth, Prefaces and essays on poetry p. 25

   மு. வரதராசன், இலக்கியத்திறன்,
   ப. 73 இல் மேற்கோளாக எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது.
3. 'Poetry is a special perfection of human speech and human spirit' - Garrod.
   ஆ. முத்துசிவன், அசோகவனம்,
   ப. 131 இல் மேற்கோளாக எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது.

4. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், செய்யுளியல், நூற்பா எண். 1

5. ஆ. முத்துசிவன், Op. cit. ப, 120

6. S. H. Butcher (trans), Aristotle's theory of Poetry and fine art, p. 15

7. M. H. Abrams, 'Theories of Poetry', Princeton Encyclopedia of Poetry and poetics Alex Preminger, ed., P. 639

8. M. H. Abrams, The Mirror and the lamp, P. 6

9. M. H. Abrams, 'Theories of poetry', Princeeton Encyclopedia of Poetry and poetics, Alez Preminger, ed., p. 640

10. Mathew Arnold, 'The study of poetry Essays in Criticism, Ramjilal, ed., p. 107

11. M. H. Abrams, 'Orientatian of Critical theories' Twentieth Century literary Criticsm, David Lodge, ed., p. 12

12. 'Poets are the unacknowledged legislotors of the world' - P. B. Shelley, 'Defence of poetry', English Critical Texts, D. J. Enright and Ernest de Chickera, eds., P. 255

13. 'A poem should not mean but be' Archibald Macleish Quoted in Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Alex preminger, ed., P. 363

14. 'Its nature is to be not a part, nor yet a copy of the real world, but a world in it self indipendent, complete autonomous' A. C. Bradly

Quoted in M. H. Abrams, 'Theories of poetry princeton Encyclopaedia of poetry and Poetics Alex Preminger. ed., P. 646

15. 'There is no uniquely valid way to classify theories of Poetry, that classification is best which serves the particular purpose in hand'
மேலது, ப. 639

16. க. கைலாசபதி, இலக்கியமும் திறனாய்வும், ப. 66

17. மேலது, ப. 74

18. சி. கனகசபாபதி, 'இலக்கியக் காலங்களும் கொள்கைகளும்,' வையை I முத்துச்சண்முகன், இராம. பெரியகருப்பன் (ப. ஆ), ப. 139

19. மேலது, ப. 163

20. டி. கே. சி. இதய ஒலி, ப. 118

21. மேலது, ப. 171

22. 'poets are judged by the frame of mind they induce' ஆ. முத்துசிவன், Op. cit., ப. 134 இல் மேற்கோளாக எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது.

23. மீ. ப. சோமு பேட்டியில் கூறிய செய்தி. இசைவு பெற்று ஆளப்படுகிறது.

24. டி. கே. சி. கம்பர்தரும்ராமாயணம், முகவுரை, ப. XXXIV

25. டி. கே. சி. இதய ஒலி, ப. 146

26. மேலது, ப. 168

27. மேலது, ப. 96

28. மேலது, ப. 167

29. டி. கே. சி. கம்பர்தரும்ராமாயணம், முதற்பாகம் முடிவுரை, ப. XXVI
30. பாஸ்கரத்தொண்டைமான் (தொ. ஆ) ரசிகமணி டி. கே. சி. யின் கடிதங்கள் ப. 46 - 47
31. கல்கி, பாரதி பிறந்தார், ப. 208
32. ல. சண்முகசுந்தரம், டி. கே. சி. யார்? ப. 33
33. பாஸ்கரத்தொண்டைமான் (தொ. ஆ) Op. cit, ப. 25
34. டி. கே. சி. இதய ஒலி, ப. 83
35. ஆ. முத்துசிவன், Op. cit, ப. 148
36. டி. கே. சி. இதய ஒலி, ப. 167
37. டி. கே. சி. தலைமை உரை, தமிழ்இசை மகாநாடு மலர், சென்னை, ப. 148
38. டி. கே. சி. இதய ஒலி, ப. 96
39. மு. வரதராசன், இலக்கியத்திறன், ப. 51
40. டி. கே. சி. அற்புதரஸம், ப. 5
41. மேலது, ப. 5
42. டி. கே. சி. முத்தொள்ளாயிரம், ப. 74
43. டி. கே. சி. கம்பர்தரும்ராமாயணம், முதற்பாகம் முகவுரை, ப. XXVI
44. டி. கே. சி. 'கலைமகள் கடாக்ஷம்' உலகஇதயஒலிதொகுதி 8, 1974, சென்னை, ப. 6
45. க. கைலாசபதி, இலக்கியமும் திறனாய்வும், ப. 40 - 41 இல் மேற்கோளாக எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது.

46. டி. கே. சி. இதய ஒலி, ப. 121 - 122
47. க. கைலாசபதி, Op cit, ப. 40
48. மேலது, ப. 72
49. டி. கே. சி. இதயஒலி, ப. 121 - 122
50. மேலது, ப. 142
51. மேலது, ப. 164
52. க. கைலாசபதி, Op. cit., ப. 47
53. கு. அழகிரிசாமி, நான்கண்ட எழுத்தாளர், ப. 24 - 25
54. பாஸ்கரத்தொண்டைமான் (தொ. ஆ) Op. cit., ப. 62 - 63
55. Clive Sansom, 'Poetry' Encyclopaedia Britanica, Vol. 18, P. 91
56. 'The Tamil languge has through the courses of thousands of years developed wonderful poetic forms. The forms are the outcome of the pulsating rhythm and music that pervade the song as a spirit and it would be no exaggeration to say that to miss the spirit is to miss the whole poem. T. K. C. 'The song world in Tamil - A glimpse', Tamil Culture, April, '53, Madras, P. 119
56. டி. கே. சி. இதய ஒலி, ப. 47
57. க. நா. சுப்ரமணியன், 'டி. கே. சி.யின்இலக்கியப்பணி' இலக்கிய வட்டம், 28. 8. 64., சென்னை, ப. 10
59. சி. கனகசபாபதி, 'டி. கே. சி.யின்விமரிசனப்பார்வை', தீபம், மார்ச், 67, சென்னை, ப. 25

60. தொல்காப்பியம், பொருளாதிகாரம், பேராசிரியர் உரை, ப. 114 - 115

61. டி. கே. சி. கம்பர்தரும்ராமயணம், முதற்பாகம் முடிவுரை, ப. XXIV

62. டி. கே. சி. கம்பர் யார்? ப. 17 - 18

63. டி. கே. சி. இதய ஒலி, ப. 161

4. டி. கே. சி. யின் திறனாய்வு அணுகுமுறை

முன்னுரை : ஐந்து அணுகுமுறைகள்

திறனாய்வு அணுகுமுறைகளை ஐந்து வகையாகப் பாகுபாடு செய்கிறார் வில்பர் ஸ்காட் (Wilbur Scott) என்னும் மேனாட்டறிஞர். அவ்வைந்து வகைத் திறனாய்வு அணுகுமுறைகளாவன :

1. அறவியல் அணுகுமுறை-Moralistic approach
2. உளவியல் அணுகுமுறை-Psychological Approach
3. சமுதாயவியல் அணுகுமுறை-Sociological approach
4. உருவவியல் அணுகுமுறை-Formalistic approach
5. மூலப்படிவ அணுகுமுறை-Alchetypal approach

அறவியல் அணுகுமுறை:-

இலக்கியம் சிறப்படைவது அது எடுத்துக் கூறும் முறையாலல்ல; எடுத்துக்கூறும் பொருளால். உருவம், உள்ளடக்கம் ஆகிய இரண்டனுள்ளும் உள்ளடக்கமே சிறப்பானது; இலக்கியம் சிறப்படைவது அது உணர்த்தும் அறக் கருத்துக்களாலேயே என்ற கொள்கையுடன் இலக்கியத்தை

அணுகி, இலக்கியத்தில் அறக்கருததுக்களையே பெரிதும் எதிர் நோக்குவது அறவியல் அணுகுமுறையாகும்.[1]

உளவியல் அணுகுமுறை:-

உளவியல் அணுகுமுறையைக்கையாளும் திறனாய்வாளர்கள் இலக்கியம் தோன்றக் காரணமாக இருந்த இலக்கிய ஆசிரியனின் நனவிலிமனக்கருத்துக்களையும் (unconscious-intentions) கற்பனைப்பாத்திரங்களின் நோக்கங்களையும் (motives of fictious characters) உளவியல் அடிப்படையில் ஆராய்ந்துவிளக்கம்காண்பர். உளவியல்அறிவைஇலக்கியத்தில் பொருத்தி இலக்கியம் தோற்றுவிக்கப்பட அமைந்த காரணங்களை விளக்க முற்படுவது இவ்வணுகுமுறை. ஆசிரியனுடைய வாழ்வை அறிந்துகொள்ளுவது அவனுடைய நூலை அறிந்து-கொள்ள உதவும் என்றும் கற்பனைப் பாத்திரங்களின் போக்கை மதிப்பிட உளவியல் உதவும் என்றும் இவ்வணுகுமுறையைக் கையாளும் திறனாய்வாளர் கருதுவர். நூலாசிரியனுக்கும் நூலுக்கும் உள்ள உறவு, நோயாளிக்கும் அவன் காணும் கனவுக்கும் உள்ள உறவைப்போன்றது என்ற கருத்தில் இங்கு இலக்கியம் அணுகப்படுகிறது.[2]

சமுதாயவியல் அணுகுமுறை :

இலக்கிய ஆசிரியனுக்கும் சமுதாயத்துக்கும் உள்ள உறவு மிகவும் குறிப்பிடத்தக்கது; நெருக்கமானது. எந்தக் கலையும் வெற்றிடத்தில் தோன்றுவதில்லை. இலக்கியம் ஒரு குறிப்பிட்ட மனிதனின் படைப்பல்ல. ஒரு குறிப்பிட்ட இடச் சூழலிலும் காலச் சூழலிலும் வாழும் சமுதாயத்தில் சிறப்பான பங்குபெறும் ஓர் ஆசிரியனின் படைப்பு. எனவே இலக்கியத்தை அணுகுகின்றபோது, அவ்விலக்கியம் தோன்றிய சமுதாயச் சூழ்நிலையையும் காலச் சூழ்நிலையையும் கருத்திற் கொண்டு இலக்கிய ஆசிரியன் எத்த அளவுக்கு எந்த வகையில்

தன் சமகாலச் சமுதாயத்தை, அதன் எண்ணங்களை வெளிப்படுத்துகிறான் எனக் காண்பதே சமுதாயவியல் அணுகுமுறை ஆகும்.

உருவவியல் அணுகுமுறை:-

இலக்கியத்தைச் சமுதாய சமய அரசியல் அறக்கருத்துகளின் பின்னணியில் ஆராயாது, அதை ஒரு கலையாகக் கருதி அணுகவேண்டும் என்கிறது இவ்வணுகுமுறை. எதைப் பற்றிச் சொல்லியிருக்கிறது என்பதைக் காட்டிலும் எப்படிச் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது என்பதையே சிறப்பாகக் கருதுவர் இவ்வகை அணுகுமுறையைமேற்கொள்ளும் திறனாய்வாளர். இலக்கியத்தில் இலக்கியத்தன்மையைக்காண்பதே இவர்கள் முதல் நோக்கம்.[4]

மூலப்படிவ அணுகுமுறை:-

ஒரு சமுதாயத்தின் அடிப்படைப் பண்பாட்டுப் பின்னணியில் இலக்கியத்தை ஆராய முற்படுவது மூலப்படிவ அணுகுமுறை. ஒரு குறிப்பிட்ட சமுதாயத்தின் கூட்டு நனவிலித் தன்மையைக் (Collective unconsciousness) கருத்திற்கொண்டு, புராணச் செய்திகளின் அடிப்படையிலும் பண்பாட்டு மரபின் அடிப்படையிலும் இலக்கியத்தை அணுகு-வர் இவ்வகைத் திறனாய்வாளர். உருவவியல் அணுகுமுறை, சமுதாயவியல் அணுகுமுறை, உளவியல் அணுகுமுறை ஆகியவற்றின் கூறுகளை உள்ளடக்கியது மூலப்படிவ அணுகுமுறை. உளவியல் அணுகுமுறை ஒரு குறிப்பிட்ட தனி மனிதனின் நனவிலி மனப்போக்கை ஆராய்வது. மூலப்படிவ அணுகுமுறை ஒரு சமுதாயத்தின் கூட்டு நனவிலி மனப் போக்கை ஆராய்வது. இவ்வணுகுமுறை சமுதாய மானிடவியலோடு [Social Anthropology] நெருங்கிய தொடர்புடையது. இதனைப் புராண அடிப்படை அணுகுமுறை [mythological] அல்லது சமயச் சடங்கு அடிப்படை அணுகுமுறை [ritualistic] என்றும் கூறுவர்.[5]

டி. கே. சி. யின் திறனாய்வு அணுகுமுறை எது?

டி.கே.சி. யின் கவிதைக்கொள்கை எம். எச். ஆபிராம்சின் பாகுபாட்டில் புறநிலைக்கொள்கையிலும் கைலாசபதியின் பாகுபாட்டில் அழகியற்கொள்கையிலும் அடங்கும் என 'டி. கே. சி. யின் கவிதைக்கொள்கை' என்ற இயலில் காட்டப்பட்டது. மேலும் டி. கே. சி. யின் திறனாய்வுக் கொள்கையில் கேட்போருக்குச் சிறப்புத்தரும் உணர்ச்சிக் கொள்கையும் இடம்பெறுகிறது என்றும் அவ்வியலில் கூறப் பட்டது. இண்டு டி. கே. சி. யின் திறனாய்வு அணுகுமுறை குறித்து ஆராயப்படுகிறது.

டி. கே. சி. யின் திறனாய்வு அணுகுமுறைக்கு 'ரசனை முறைத் திறனாய்வு' என்று பெயர் கொடுத்துள்ளார் சி. கனகசபாபதி. 'தமது அனுபவத்தில் ஒரு தமிழ்க்கவிதையின் கருத்தையும் உருவத்தையும் பற்றிய அனுபவத்தோடு பூரண மாக வாங்கிக்கொண்ட பிறகுதான் டி. கே. சி. அந்தக் கவிதைக்கு விமர்சனம் சொல்லவே புகுந்திருக்கிறார்.

'கவிதையின் அனுபவத்தை வாங்கி வாசகருக்கு அல்லது கேட்போருக்கு எடுத்துச்சொல்லி அவர்களின் கண்களுக்கு முன் அந்தக் கவிதை களிநடம் புரியச்செய்திருக்கிறார் டி. கே. சி. இப்படிப்பட்ட முறைதான் ரசனை முறைத் திறனாய்வு என்று கூறப்படும்'.[6] இவ்வாறு சி. கனகசபாபதி ரசனை முறைத் திறனாய்வு எது என்பதையும் விளக்கிக் கூறியுள்ளார். ரசனை முறைத் திறனாய்வு, அழகியல் திறனாய்வுடன் நெருங்கிய தொடர்புடையது. எனினும் இரண்டுக்குமிடையே சிறு வேறுபாடும் உண்டு. அழகியல் திறனாய்வில் இலக்கிய வடிவத்தின் கலையழகும் இலக்கியத் தன்மையும் போற்றப்படுகின்றன. ரசனை முறைத் திறனாய் விலும் இப்பண்பு உண்டு. அழகியல் திறனாய்வு கேட்போரின் உணர்ச்சியைப்பற்றி அக்கறைகொள்வதில்லை. ரசனை முறைத் திறனாய்வோ, கேடபோரும் கவிஞன் கவிதையைப்

பாடிய காலத்துப்பெற்ற உணர்ச்சியைப் பெறவேண்டும் எனக் கருதுவது. எனவே டி. கே. சி. யின் திறனாய்வில் அழகியல் திறனாய்வுக்கொள்கையோடு ரசனை முறைத் திறனாய்வு இணைந்து காணப்படுகிறது.

ரசனையில் பலவகைகள் உண்டு. சி. கனகசபாபதி ரசனையைப் பொழுதுபோக்கு ரசனை, பெருவாரி, வாசக ரசனை, பாராட்டு அல்லது கண்டன ரசனை; இலக்கிய நயமரபு ரசனை, அபிப்பிராயரசனை, அழகியல் - ஆதார - வாசகத் தொடர்பு ரசனை எனப்பாகுபாடு செய்துள்ளார். டி.கே.சி. 'அழகியல்-ஆதார-வாசகத் தொடர்பு ரசனை' என்பதற்குப் பின்வருமாறு" விளக்கமும் தருகிறார் அவர்.

இந்த ரசனை தனி அனுபவத்திலிருந்துதான் தோன்றுகிறது. ஆனால் திறனாய்வாளன் தன் ரசனைக்கு இலக்கியத்திலிருந்தே ஆதாரம் காட்டிவிடுகிறான். மேலும் அவன் தான் முதலில் கண்ட ரசனையை வாசகர்களும் காண வைக்கிறான். இது அல்லாமல் இந்த திறனாய்வாளன் நமது நாட்டு அல்லது மேல்நாட்டு அழகியல் கருத்துக்களின் அடிப்படையில் இலக்கியத்தை ரசிக்க முற்படுகிறான்.[8]

நலம் பாராட்டல் (Appreciation) திறனாய்வினின்றும் அழகியல்-ஆதார-வாசகத் தொடர்பு ரசனை ஓரளவு மேற்பட்டது. நலம் பாராட்டல் திறனாய்வில் பொருளும் வடிவமும் அமைந்த ஒரு கவிதையே பாராட்டப்படுகிறது. இங்கு வாசகர் உணர்ச்சியே சிறப்பிடம் பெறும். ஆனால் ரசனைமுறைத் திறனாய்வில் கேட்போர் உணர்ச்சியும் போற்றப்படுகிறது. உணர்ச்சி பாவ உருவம் ஆகியவை ரசனையில் சிறப்பிடம் பெறுபவை. எனவே டி. கே. சி,யின் திறனாய்வு அணுகுமுறை உருவவியல் அணுகுமுறையைச் சார்ந்தது எனக் கொள்ளலாம்.

டி. கே. சி. யும் உரையாசிரியர்களும் :

'டி. கே. சி. யின் ரசனை முறைத் திறனாய்வுக்குத் தமிழ் இலக்கிய ஆய்வு மரபும் உண்டு. தமிழ் இலக்கிய உரையாசிரியர்களில் ஒரு சிலர் [பேராசிரியர், அடியார்க்கு நல்லார், நச்சினார்க்கினியர்] இதே முறையைத்தொட்டு உரைகள் எழுதியிருப்பதை நாம் காணலாம். உரையாசிரியர்களின் ரசனை முறைக்கும் டி.கே.சி. ரசனை முறைக்கும் வேற்றுமைகள் காணப்பட்டாலும் ஒற்றுமை அம்சம் இருக்கிறது'[9] என்று கூறுகிறார் சி. கனகசபாபதி.

சுவைக்கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் தோன்றும் ரசனை உரையாசிரியர்களிடையே காணப்படுகிறது. ரசனைமுறைத் திறனாய்வில் வாசகர் உணர்ச்சி போற்றப்படுகிறது. இம்முறையை அடியார்க்குநல்லார் ஓரளவு பின்பற்றியுள்ளார். 'இச்சொல்லப்பட்ட ஐந்திணையின் முதல் கருஉரிப்பொருளும் பிறவுமாகிய அகத்திணைப் பொருட் பயன் உடம்பொடு புணர்த்தி உணர்த்துங்காற் புனைந்துரைக்கப்பட்டுக் கேட்டோருக்கு இன்பம் பயவாது உணர்வு சலிக்குமகாலின் வந்தன வந்துழிக் காட்டுதலைக் கருதிற்று இவ்வுரையென்க'[10] என்று அவர் கூறுவதில் கேட்போர் மனநிலையையும் கருத்திற்கொண்டு உரை வகுத்துள்ளமை புலனாகிறது. டி. கே. சி.யின் ரசனைமுறைத் திறனாய்வும் கேட்போர் உணர்ச்சிக்குச் சிறப்புத் தருவதே. ஆயினும் அடியார்க்குநல்லாரின் நலம்பாராட்டல் திறனாய்வுக்கு டி. கே. சி. யின் திறனாய்வுக்கும், சி. கனகசபாபதி கூறுவது போல வேறுபாடும் உண்டு. உரையாசிரியர்களின் திறனாய்வில் பொருள்பற்றிய உணர்வு மிகுதி. டி.கே.சி.யின் திறனாய்வில் கவியுருவம், கேட்போர் உணர்ச்சி ஆகியவை சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. கேட்போரைத்தம்பக்கம் சேர்த்துக் கொண்டு டி. கே. சி. பாடலுக்கு விளக்கஞ் சொல்லப் புகுவதைப் பல இடங்களில் காணலாம். சான்றாக, முதலில் நாம் அயோத்தியிலிருந்தோம். அங்கிருந்து ராமலக்ஷ்மணர்

விஸ்வாமித்திரர் ஆகிய மூவரோடும் புறப்பட்டோம். ராமன் தாடைகையை வதஞ்செய்தான். அதைப் பார்த்தோம். விஸ்வாமித்திரருடைய வேள்வி சிறப்பாய் நடந்தது. அதன் பின் அகலிகை கௌதம ரிஷியோடு ஒத்து வாழுவதைப் பார்த்தோம். கடைசியாக மிதிலா நகரத்துக்கு வந்தோம். ராமனுக்கும் சீதைக்கும் கல்யாணம் நடந்தது. மிதிலா நகரத்தைவிட்டு அயோத்திக்குத் திரும்புகிறோம்'[11] என்று மேற்கொண்டு கதையைத் தொடர்வதற்கு முன்பாக கேட்போரையும் உள்ளடக்கிப் பழைய கதை நிகழ்ச்சிகளை நினைவூட்டும் போக்கைக் குறிப்பிடலாம்.

வைணவ உரையாசிரியர்களிடம் காணப்படும் உரைப் போக்கும் டி. கே. சி. யிடம் காணப்படுகிறது. 'நயங்கூறல்' என்ற தன்மை வைணவ உரையாசிரியர்களிடம் மிகுதி. காட்டாக, 'காரார்வரைக் கொங்கைக்கண்ணார் கடலுடுக்கை என்று தொடங்கும் திருமங்கையாழ்வாரின் சிறிய திருமடல் பாடலுக்கு விளக்கஞ் சொல்லப்புகும் பெரியவாச்சான் பிள்ளை 'காரார் வரைக் கொங்கை' என்ற தொடருக்குப் பின்வருமாறு உரையெழுதுகிறார்.

'[காரார்வரைக் கொங்கை] ஸ்ரீ பூமிப்பிராட்டிக்கு முலை-யாக மலைகளைச் சொன்னபடி; காரார் வரை என் கையாலே 'செறிந்து மேகம் படிந்த மலை' என்று மலைக்கு உயரம் சொல்லிற்று. மேகம் படிந்த மலையென்கையாலே முலைக்-கண் கருத்திருந்தாற்போலே இருக்குமென்கை. மலைகளை முலையாக்கிச் சொல்லிற்றாகில் எம்மலைகளைச் சொல்லிற் றென்னில்; திருமலைகளிரண்டையும் முலையாகச் சொல்லிற் றென்னுமிடஞ் சொல்லிற்று. 'தென்னுயர் பொருப்பும் தெய்வ வடமலையும் என்னுமிவையே முலையா' என்று பெரிய திருமடலிலே சொல்லிற்று. ஸ்ரீ பூமிப்பிராட்டிக்கு முலை சொல்லுகிறதாகில் உயர்ந்த மேருப்ரப்ரிதிகளைச் சொல்லாதே இவற்றைச் சொல்லுவானென்னையெனில்; முலையாவது காந்தன் படுகாடு கிடக்குமிடமிறே அப்படியே

எப்போதுமொக்க பகவத் ஸந்நிதியுள்ள தேகமாகையாலே திருமலைகளைச் சொல்லிற்று. [வரைக்கொங்கை] முலைக்குக் காடிநயம் ஸ்வபாவமாயிருக்குமாறே; அதுவும் சொல்கிறது.[12]

மேற்கண்டவாறு சிறு தொடருக்கு நீண்ட விளக்கம் கொடுத்து 'நயம்காணும்' போக்கு டி. கே. சி. யிடமும் காணப்படுகிறது. காட்டாக, 'ஓவியத்து எழுத ஒண்ணா உருவத்தாய்' என்ற தொடருக்குப் பின்வருமாறு விளக்கம் தருகிறார் டி. கே. சி.

பொதுவாக ஒருவர் முகத்திலும் உடல் அமைப்பிலும் அழகின் அம்சங்கள் ஆங்காங்குச் சிதறிக்கிடக்கும். சாமான்ய மாகப் பார்ப்பவர்களுக்கு அவை தென்படாமல்ப் போய்விட லாம். ஆனால் சித்திரக்காரன் என்ன செய்கிறான்; அந்த அம்சங்களைமாத்திரம் எடுத்து அவைகளுக்கு அழுத்தம் கொடுத்துவிடுகிறான். இந்தத் தெளித்தல் காரணமாக இயற்கையில் உள்ள அழகைவிட சித்திரத்தில் அழகு அதிக மாகிவிடுகிறது. ஆனால் ராமனிடத்திலோ எல்லா அம்சங் களும் அழகுடன் நிற்கின்றன. தெளிப்பதற்கு இடமில்லை: சித்திரக்கலை தெளிப்பதனாலேயே குறைபட்டுவிடுகிறது: ராமனது இயற்கை அழகு அவ்வளவு பூரணமாக இருக்கிறது என்பது பொருள்.[13]

மேற்கண்டவாறு டி. கே. சி. சிறுதொடருக்கு நீண்ட விளக்கமாக நயம்காணும் போக்கு, வைணவ உரையாசிரியர்-களின் போக்கைப்போலக் காணப்படுகிறது.

டி. கே. சி. யும் மேலைநாட்டு அணுகுமுறையும் :

டி. கே. சி. யின் திறனாய்வில் உரையாசிரியர்களின் போக்கு காணப்படுவதோடு மேலைநாட்டுத் திறனாய்வாளர்-களின் தாக்கமும் காணப்படுகிறது. 'சாதாரணமாகத் தமிழ்க் கவியைப்பற்றி ஆராய்ச்சியிலீடுபடுபவர்கள் கவிஞன் பிறந்த ஊர், அவன் இறந்த தேதி, அவன் கவிதையின் இலக்கண

அமைப்பு, பதவுரை, பொழிப்புரை இவற்றைப்பற்றித்தான் விவரமாகக் கூறுவது சம்பிரதாயமாக இருந்தது. டி. கே. சி. தமிழ்க் கவிதைகளைப் பற்றிக்கூற ஆங்கில விமர்சனமுறை-களைக் கையாண்டார்'[14] என்கிறார் துமிலன். கு.அழகிரிசாமி 'மேலைநாட்டு விமர்சகர்களைப்போலத் தமிழுலகில் கவிதையை இனங்கண்டு பிரித்தெடுத்து விளக்கம் கொடுத்த முதல் விமர்சகர் டி. கே. சி. தான்'[15] என்று கூறுகிறார்.

துமிலன், கு. அழகிரிசாமி ஆகியோர் டி. கே. சி. யிடம் மேலைநாட்டுத் திறனாய்வின் தாக்கம் காணப்படுவதைக் குறிப்பிடுகிறார்களே தவிர, மேலைநாட்டுத் திறனாய்வாளர் களில் யாருடைய தாக்கம் அல்லது மேலைநாட்டுத்திறனாய் வுக் கொள்கைகளில் எக்கொள்கையின் தாக்கம் டி. கே. சி. யிடம் காணப்படுகிறது எனக் குறிப்பிடவில்லை. சோமலே டி. கே. சி.யிடம் ஆங்கிலத் திறனாய்வாளர்களின் தாக்கம், குறிப்பாக உறட்சன் போன்றோரின் தாக்கம் இருந்தது என்றும் கூறுகிறார்.[16]

எஸ். மகராஜன், 'Darwin, Tyndall, Julian Huxley முதலிய விஞ்ஞானிகளுடைய நூல்களையும் Herbert-Spencer எழுதிய தத்துவ நூல்களையும், ஷேக்ஸ்பியர் இயற்றிய நாடகங்களையும் Robert Burns, Keats முதலியோ ருடைய கவிதைகளையும் ஊன்றிப்படித்தார்கள். ஆங்கில வசனகர்த்தாக்களில் A. G. Gardiner உடைய நூல்களே டி. கே. சி.க்கு மிக மிக விருப்பமானவை'[17] என்று கூறுகிறார் எஸ். மகராஜன் குறிப்பிட்டிருக்கின்ற மேலைநாட்டு ஆசிரியர் களின் பட்டியலில் இலக்கியத்திறனாய்வாளர் பெயர் ஏதும் காணப்படவில்லை.

டி. கே. சி. தம்முடைய கட்டுரைகளில் ஆர்னால்ட் பென்னட் [Arnold Bennett] ஏ. சி. பிராட்லி [A.C. Bradley] தாமஸ் கார்லைல் [Thomas Carlyle] ஆகியோரைப்பற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[18] 'கவியின் உருவத்தைத்தான் ஆங்கிலே

யர்களும் பாராட்டுகிறார்கள் ஆனால் ஆங்கிலத்தில் இதை நாம் அனுபவிக்க முடியுமா? ரொம்பவும் கஷ்டம். முடியாது என்றே சொல்லலாம். நானும் எவ்வளவோ முயற்சித்துப் பார்க்கிறேன். தத்துவங்களையெல்லாம், ஏ. சி. பிரட்லிக்குத் தெரிவதைவிட ஷேக்ஸ்பியரில் வரும் ஞானிகள் சொல்வதை-யெல்லாம் எனக்கு நன்றாகத் தெரிகிறது. வசனமாக விஷயம் தெரிகிறதே ஒழிய கவியை அனுபவிப்பது கஷ்டமாய்த்தான் இருக்கிறது'[19] என்று கூறுகிறார் டி.கே.சி. ஏ.சி.பிராட்லியின் நூலை டி. கே. சி. கற்றிருந்தமை இதனால் தெளிவாகிறது. 'இலக்கியம் அனுபவிக்க ஏற்பட்டது. இலக்கியம் எல்லை யில்லா இன்பம் பயப்பதற்கு ஏற்பட்டது. அதிலும் கவிதை இன்பத்திற்கு இணையான இன்பம் வேறு கிடையாது என்பது டி. கே, சி. யின் இலக்கியக்கொள்கை'[20] என்கிறார் எஸ். வி. எஸ். [எஸ். வெங்கடசுப்பிரமணியன்] இதை நோக் குமிடத்து மேலைநாட்டில் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் செல்வாக்குடன் விளங்கிய 'கலை கலைக்காகவே' என்ற கொள்கையைக் கொண்டிருந்த திறனாய்வாளர்களின் தாக்கம் டி. கே. சி. யிடம் இருக்குமோ என்ற ஐயம் எழுகிறது.

மேலும் டி. கே. சி. கவியுருவம் [form] ஒழுங்கற்ற ஓசை [rhythem] ஆகிய சொற்களைத் தம் கட்டுரைகளில் மிகுதியா கப் பயன்படுத்தியுள்ளார். இச்சொற்கள் மேலைநாட்டு அழகியல் திறனாய்வாளர்களால் மிகுதியாகப் பயன்படுத்தப் படுபவை. இவ்வடிப்படையிலும், டி. கே. சி. யிடம் மேலை நாட்டுத் திறனாய்வின் தீர்க்கம் இருந்தது என்று கருத இடம் உண்டு. ஆர்னால்ட் பென்னட் எழுதிய 'இலக்கியச்சுவை' [Literary taste] என்ற நூலின் தாக்கமும் டி. கே. சி. யிடம் இருக்கிறது என்பதை அவர் அந்நூலைப்பற்றிச் சில இடங் களில் தம் கட்டுரைகளில் குறிப்பிட்டுள்ளதிலிருந்து தெரிகிறது

சுருங்கக்கூறின் உரையாசிரியர்களின் திறனாய்வுப் போக்கையும் மேலைநாட்டு அழகியல் திறனாய்வாளர்களின் உருவவியல் அணுகுமுறையையும் உள்ளடக்கியது டி. கே. சி. யின் ரசனைமுறைத் திறனாய்வு எனலாம்.

டி. கே. சி. முழுமையாக மேலைநாட்டுத் திறனாய்வு அணுகுமுறையைப் பின்பற்றினார் எனக் கூறவும் முடியாது. 'மேலைநாட்டுப் பாணியில் கவியை அணுகுவது ஆபத்தானது என்று வாழ்நாள் முழுவதும் முழங்கியவர் டி. கே. சி.'[21] என்கிறார் ல. சண்முக சுந்தரம்.

ஆங்கிலேயர்கள் நமக்குக் காகிதத்திலுள்ள எழுத்தை வாசிக்கக் கண்ணாடிகள் அனுப்புகிறார்கள். ஆனால் கவியை அனுபவித்து வாசிக்க ஒரு விதமான கண்ணாடியையும் அனுப்பவில்லை. ஏதோ சில விமர்சனங்கள் எழுதுகிறார்கள். அதெல்லாம் நமக்குக் கோணல் பார்வையைத்தான் கொடுத்துவிடும். கவியை அனுபவிக்கிற காரியம் அவர்களிடம் இல்லையோ என்று தோன்றும்.[22]

மேற்கண்ட டி. கே. சி. யின் கூற்றிலிருந்து ஆங்கிலத் திறனாய்வாளர்களிடமிருந்து ரசனையை நாம் பெறமுடியாது நாமாகத்தான் அனுபவ முறையில் இலக்கிய ரசனையை உருவாக்கிக்கொள்ள வேண்டும் என்று டி. கே. சி. கருதியது தெரியவருகிறது.

டி. கே. சி. யிடம் அனுபவங்களும் அளவைகளும்:

'விஞ்ஞான நோக்கில் அவருக்குச் [டி. கே. சி க்கு] சிறிதும் நம்பிக்கையில்லை. பிரமாணங்களைவிடவும் ரசனையின் இன்ட்யூஷனையே அவர் மதித்திருப்பதாகப்படுகிறது. இதனால் அழுத்தமான முடிவுகளைப் பார்க்கிறோமே தவிர முடிவுகளுக்கு வந்து சேர்ந்த நீண்ட யாத்திரையின் விவரம் எழுத்து வடிவம் பெறவில்லை. விஷயங்களைஎடுத்து விரிவாக ஆராய அக்கறைகொள்ளாது, ரசிகனின் சீரணசக்திக்கேற்ப முடிவுகளையே பக்குவமாக சமைத்துக்கொடுக்கிறார்.[23] என்கிறார் சுந்தரராமசாமி. டி. கே. சி தம் ரசனை அனுபவத்தையே அழுத்தமான முடிவுகளுக்கு வாத்துணையாகக்

கொண்டிருந்தார் என்பதில் ஐயமில்லை. முடிவுகளுக்கு வர நேர்ந்த நீண்ட யாத்திரையின் விவரம் எழுத்து வடிவம் பெறவில்லை என்பதும் உண்மை. ஆனால் அவர் அளவை களை அறவே ஒதுக்கினார் எனக் கூற இயலவில்லை. அவருடைய திறனாய்வுப்போக்கில் சில அடிப்படையான அளவைகள் காணப்படுகின்றன. அவை அவருடைய ரசனை அனுபவத்திற்குத் துணை புரிந்தன எனலாம். சுந்தரராமசாமி கூறுவதுபோல டி. கே. சி. தன் ரசனை அனுபவத்தையே பெரிதாகப்போற்றினார் எனலாம்.

'டி. கே. சி. யின் ரசனை முறைத் திறனாய்வுக்கு அனுபவமே அடிப்படை. அனுபவத்தை முதலாகக்கொண்டு ஒரு சில அளவைகளையும் வைத்துக்கொண்டவர் டி. கே. சி. ஆனால்டி.கே.சி.க்கு முதலில் பிரதானம் அளவைகள்அல்ல'[24] என்று கனகசபாபதியும் கருதுகிறார். டி. கே. சி. தன் ரசனை அனுபவத்தையே முதன்மையாகக் கருதிப் பாடலை அணுகி-யுள்ளார் என்பதைப் பின்வரும் எடுத்துக்காட்டினின்றும் அறியலாம்.

இடையர்கள் ஆட்டு மந்தைகளை ஒன்றன்பின் ஒன்றாக அவசரம் அவசரமாக யாகத்துக்கு வெருட்டிக்கொண்டு போகிறார்கள். கருணை வள்ளலான புத்தர்பெருமான் அதைக்காண்கிறார். இதயம் உருகிவிடுகிறது. இதயம் உருகுகிற நிகழ்ச்சி முதற்செய்யுளிலேயே வெளி-வருகிறது.

'மந்தை பெரிய மந்தை' என்று சொல்லிவிட்டு,

'-உணவின்றி

வாடி மெலியும் மந்தை' என்றதும் சோகம் கசிய ஆரம்பித்துவிடுகிறது. அடுத்து வருகிற இரண்டாம் அடி

'சிந்தை தளரும்மந்தை - நடக்கவும்

சீவன் இலாத மந்தை' என்று முடியும்போது.

நமக்கே சிந்தை தளர்ந்து நடக்கச் சீவனற்றுப்போன உணர்ச்சி மேலிடுவதாகத் தோன்றுகிறது.[25] மேற்கூறிய பகுதியில் டி. கே. சி. தம் உணர்வையும் அனுபவத்தையுமே அடிப்படையாகக்கொண்டு பாடலை அணுகியிருப்பது தெரிகிறது.

டி. கே. சி. அளவைகளைக்காட்டிலும், தம் அனுபவத்தையே துணையாகக்கொண்டு இலக்கியப்படைப்பை அணுகியிருக்கிறார் என்று க. கைலாசபதியும் கருதுகிறார். 'திறனாய்வாளன் இலக்கண விதிகளைக்கொண்டு ஓர் இலக்கியப்படைப்பை அணுகாமல் தனது சொந்த அனுபவத்தையும் ஆய்வறிவையும் கருவியாகக்கொண்டு அதனை நோக்குவது குறிப்பிடத்தக்கதாயுள்ளது எனக்கூறினேன். அதன் சாயலை டி. கே. சி. யின் திறனாய்விற் காணலாம்'[26] என்கிறார் அவர்.

டி. கே. சி. யின் திறனாய்வு அளவைகள் :

உணர்ச்சி வெளியீடு என்னும் அளவை

டி. கே. சி. யின் திறனாய்வில் காணப்படும் அளவைகளாவன: கவியுருவத்தோடு பொருந்திய உணர்ச்சி வெளிப்பாடு, ஒழுங்குற்ற ஓசை (rhythm) எளிமை, இசைப்பண்பு, நாடகப் பண்பு ஆகியன.

'உணர்ச்சிப்படலங்களே ஒளிவீசும் மொழிப்படலங்களாக உதயமாகின்றன என்று கோலரிட்ஜ் அனுபவித்துக் கூறுகிறார். இதுவே நமது தமிழ்ப்பெரியார் சிதம்பரநாதரும் கண்டுபிடித்த உண்மையாகும்'[27] என்கிறார் வி. ஆர். எம். செட்டியார். கவிதையின் தோற்றத்திற்கு உணர்ச்சி காரணமாக அமைகிறது என்ற கருத்தை டி.கே.சி. கொண்டிருந்தார் என்ற செய்தியை மேற்கண்ட கருத்து எடுத்துரைக்கிறது.

கவிஞனது உணர்ச்சியை - இதயபாவத்தை வாசகன் அல்லது கேட்போன் பெறவேண்டும் என டி. கே. சி. விரும்பியுள்ளார். எனவே அவரது திறனாய்வு, படைப்பை நோக்கி அமைகிறது.

'டி. கே. சி. யின் விமரிசன அணுகல் தமிழில் கவிதையின் படைப்பை ரசிக்க நமக்கு வழிகாட்டுகிறது. படைப்பின் வழியே அவருடைய விமரிசனம் இயங்குகிறது. படைப்பு எவ்வழியோ அவ்வழியே விமரிசனமும் செல்கிறதுதான் இயற்கை'[28] என்கிறார் சி. கனகசபாபதி. இக்கூற்றின் மெய்ம்மையைப் பின்வரும் டி. கே. சி. யின் கருத்து தெளிவு படுத்துகிறது. 'மக்களது நேர் அனுபவமான உணர்ச்சிகளை வெளியிடவந்த சிருஷ்டிகள்தான் முத்தொள்ளாயிரப்பாடல்கள் நாமும் அந்த உணர்ச்சிகளை நேர்வழியில் பார்த்து அனுபவிக்க முயலவேண்டும்'[29].

படைப்பின் வழி செல்லும் டி. கே. சி. யின் திறனாய்வு கவிதைஅறக்கருத்துக்களை வெளியிடுவதையே கொண்டிருக்க வேண்டும் என்ற எண்ணத்தை ஏற்பதில்லை. 'நீதி போதிக்கிறதே லக்ஷ்யமாகக் கொண்டு பாடினால் அது பாடலாய் இராது. பாடுகிறவர் தன் காரியத்தைச் சாதித்துக் கொள்ள வந்த சூழ்ச்சி தான் என்று தெரிந்துவிடும்'[30] என்கிறார் டி. கே. சி. இக்கூற்று அவர் 'நீதி போதிக்கும்' தன் மையை திறனாய்வு அளவையாக ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை என்பதை விளக்குகிறது.

'.....விஷயமோ விஷயத்தோடு ஒட்டிய உணர்ச்சியோ லக்ஷ்யமல்ல. ரூபந்தான், வெளியீடுதான், பாவம்தான் லக்ஷ்யம். பேரம் கீரம் ஒன்றும் கிடையாது இதில்'[31]

உண்மையான-அதாவது உள்ளீடான உணர்ச்சி தாளக் கட்டுடன் அமைந்த இசை வடிவில் பேசும்போது கவிதை தோன்றுகிறது. இது ரசிகமணியின் மெய்மைப் பெருவார்த்தை'[32]

மேற்கூறிய இரு கருத்துக்களும் டி. கே. சி. கவியுருவத்தோடு கூடிய உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டைக் கவிதையில் எதிர் நோக்குவதை வலியுறுத்துகின்றன. டி. கே. சி. கவியுருவத்தோடிணைந்த உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டை அளவையாகக் கொண்டிருந்தார் என்பதை பின்வரும் அவரின் கூற்றும் வலியுறுத்துகிறது'....விஷயம் எதாகவும் இருக்கலாம். ஆனால் உணர்ச்சிமயம் இருந்தாக வேண்டும். உணர்ச்சி மாத்திரம் கவியாகாது. தமிழ்ப்பாஷை வந்து உணர்ச்சியோடு கலந்து உருவத்தைச் சிருஷ்டிக்கும்போதுதான் கவி பிறக்கிறது'[33]

ஒழுங்குற்ற ஓசை என்னும் அளவை :

கவியுருவத்தோடு சேர்ந்த உணர்ச்சி வெளிப்பாடு தவிர ஒழுங்குற்ற ஓசையையும் டி. கே. சி. தன் திறனாய்வு அளவு-கோலாகக்கொண்டிருந்தார். ஒழுங்குற்ற ஓசையை அவர் 'பாவதாளம்' என்ற சொல்லால் குறிப்பிட்டுள்ளார். 'பாவ தாளம்' கவிதையுருவத்திற்கு அடிப்படை என அவர் நம்பினார். 'அலையுருவக்கடல் உருவத்து...' என்று தொடங்கும் கம்பராமாயணப் பாடலைப்பற்றிக் குறிப்பிடும்போது பின்வருமாறு கூறுகிறார் டி. கே. சி.

'பாட்டைப் பாடும்போது மூன்றாவது அடியிலுள்ள 'உரம் உருவி' என்ற வார்த்தையோடு கொஞ்சம் நிற்க வேண்டும்; பிறகு 'மலையுருவி' என்று ஆரம்பித்துப் பாட்டை முடிக்கவேண்டும். அப்போது பாவதாளத்தின் [ரிதும்] வேகம் இன்னதென்று தெரியவரும். அம்பின் வேகமே செய்யுளில் உருவமாக உருவெடுக்கிறது. இதைத்தான் ஆங்கிலத்தில் 'பார்ம்' [form]-உருவம்என்று சொல்லுவார்கள் இந்த உருவம் இருந்தால்தான் கவி.[34]

எளிமை என்னும் அளவை

கவிதையில் எளிமை தேவை என்பது டி. கே. சி. யின் கருத்து. 'என்ன எளிமை, என்ன இன்னிசை என்ன ஆர்வம், இம்மூன்றும் சேர்ந்தால்தானே கவி'[35] என்று டி. கே. சி. 'என் அத்தை' என்ற கவிதையைச் சுவைத்துவிட்டு எழுதிய திறனாய்வுக் குறிப்பிலிருந்து எளிமை என்ற அளவையும் அவர் கொண்டிருந்தார் எனக் கருதலாம். சற்றுக் கரடு முருடானஎளிமையற்ற கவிதைகளைஅவர் போற்றுவதில்லை.

இசைப்பண்பு என்னும் அளவை

டி. கே. சி. இசைப்பண்பையும் தன் திறனாய்வில் ஓர் அளவுகோலாகக் கொண்டிருந்தார். 'கவிதையை இயல்பட மொழிதலுக்கும் இசைபடப் பாடுதலுக்கும் உள்ள வேறு பாட்டை எடுத்துக்காட்டி இசைபடப்பாடி விமரிசனத்தை வளர்த்தவர் டி. கே. சி. இன்று உலக நாடுகளில் கவிதையை இசைபடப்பாடுதல் என்பது ஒரு தனிக் கலையாகவே பல திறனாய்வாளர்களால் மதிப்பிடப்படுகிறது'[36] என்கிறார் சி. கனகசபாபதி.

'எப்படியும் பாடலை வேகமாக வாசித்துவிடக்கூடாது. ஒரு தடவை இரண்டு தடவையாக வாசித்துவிட்டுவிடவும் கூடாது. பாடத்தான் வேண்டும். மெள்ள மெள்ள நிறுத்தி நிறுத்திப் பாடவேண்டுமேயொழிய ஏதோ ரயில்த் தவறி விடுமே என்ற அவசரத்தில் பாடக்கூடாது'[37] டி. கே. சி. இவ்வாறு கூறுவதிலிருந்து பாட்டின் உருவத்தையும் உணர்ச்சியையும் நன்கு அறிந்துகொள்ள இசை தேவை என அவர் கருதுகிறார் எனலாம். எனவே அவர் திறனாய்வில் இசைப்பண்பு ஓர் அளவையாக இடம் பெறுகிறது.

நாடகப்பாங்கு என்னும் அளவை :

'டி. கே. சி. யைப் பொருத்தவரை எந்த நூலிலுள்ள

எந்தப் பாடலானாலுஞ் சரி, -கம்பராமாயணத்திலுள்ள பாடலானாலுஞ் சரி, -சாதாரண நாடோடிப் பாடலானாலுஞ் சரி, அது கவிதையாக இருக்கவேண்டும். அதாவது உணர்ச்சி பாவமானது விம்மிப்புடைத்து, தமிழ்ப் பண்போடும், இசைப் பண்போடும், நாடகப் பண்போடும் கலந்து மருவி பக்குவ நிலைபெற்று மிளிரவேண்டும்'[38] என்று கூறுகிறார் ல. சண்முகசுந்தரம். நாடக பண்பையும் டி.கே சி. கவிதையில் எதிர்நோக்கினார் என்பது முத்தொள்ளாயிரத்துக்கு எழுதி-யுள்ள முன்னுரையில் அவர் நாயகி, நற்றாய், செவிலித்தாய் தோழிகள் ஆகிய நாடகப்பாத்திரங்களை வகுத்துவைத்துக் கொண்டால்தான் காதல்க் கவிகளின் உண்மையான வேகமும் பாவமும் நமக்குத் தெரியவரும்'[39] என்று கூறுவதிலிருந்து வலுப்படுகிறது. பாவம், ரஸம் ஆகியவைபற்றி டி. கே. சி. மிகுதியும் வற்புறுத்துவது கவிதையில் நாடகப் பண்பை எதிர்நோக்கியே எனலாம். 'தளையவிழும் பூங்கோதைத் தாயரே' என்று தொடங்கும் முத்தொள்ளாயிரப் பாடலுக்கு பின்வருமாறு குறிப்பு எழுதுகிறார் டி. கே. சி.

'குழந்தை இதயத்துக்குள் காதல் புகுந்து விட்டதாக விஷயம். பருவம் அடைந்த பெண்கள் தங்கள் விரகதாபத்தை வெளியிடவும், அதைக்கேட்ட சிறு பெண் இந்தவிதமாகச் சொல்லுகிறது என்பது பொருள். அகப்பட்டுக் கொண்டான் கள்ளன்!.. என்னும் பாவத்தைச் செய்யுளில் தெளிவாய்ப் பார்க்கலாம்'[40] இப்பகுதியில் நாடகப்பாங்கை டி. கே. சி. போற்றியிருக்கிறார். 'மந்தரை பின்னரும் வதைந்துகூறுவாள் என்று தொடங்கும் கம்பர் பாடலில் 'நாடகப் பண்பு வாய்ப்பாய் வந்திருக்கிறது'[41] என்று அவர் கூறுவார். இவற்றை நோக்க டி. கே. சி. யின் திறனாய்வில் நாடகப் பாங்கும் ஓர் அளவையாக அமைந்துள்ளது எனக் கருத இடமுண்டு.

சங்கீதமும் அபிநயமும் இல்லாமல் தமிழ்க் கவிதையை அறிவதற்கு முடியாது என்பதுதான். டி. கே. சி. யின்

விமரிசனத்துக்கெல்லாம் அடிப்படை. அதாவது சீர்களோடு எதுகை, மோனைகளோடு இசைக்கும் தாளத்துக்கும் இசைய வருகிற தமிழ்க் கவிதையை இனம் கண்டு சொல்ல சங்கீதத்துடனும் அபிநயத்துடனும் கவிதையை அணுகிப் பார்த்தார் டி. கே. சி. டி. கே. சி.யின் இந்த விமரிசன அணுகல் தமிழ்க் கவிதையின் படைப்பை நாம் ரசிக்கிற வகையில் நம்மை இட்டுச் செல்வதாகும்.[42]

மேற்கண்ட சி. கனகசபாபதியின் கூற்றும், டி. கே. சி. நாடகப் பாங்கை அளவையாகக் கொண்டிருந்தார் என்பதை வலியுறுத்துகிறது. நாட்டியக் கலைத் தொடர்பான பாவம், ரூபம் தாளம் ஆகிய சொற்களும் நாடகக்கலைத் தொடர்பான ரஸம் போன்ற சொற்களும் டி. கே. சி. யின் திறனாய்வில் மிகுதியும் இடம் பெறுவதும் நாடகப்பாங்கை அவர் கவிதையில் எதிர்நோக்கியதை விளக்கி நிற்கின்றன.

டி. கே. சி. யின் திறனாய்வு அணுகுமுறையில் சில உத்திகள் :

சிறு திறனாய்வுக் குறிப்புகள் :

டி. கே. சி. பாடல்களுக்கு நீண்ட திறனாய்வுக் குறிப்புக் களை அளிப்பதில்லை. சிறுசிறு திறனாய்வுக்குறிப்புக்களையே எழுதியுள்ளார். பாடலிலுள்ள அனைத்துச் சொற்களுக்கும் பதவுரை கூறும் போக்கோ அல்லது பொழிப்புரை கூறும் போக்கோ டி. கே. சி. யிடம் இல்லை. காட்டாக,

போரகத்துப் பாயு மா
 பாயாது ஒருபடியா
ஊரகத்து மெல்ல
 நடவா யோ! - பார

மதவெங் களியானை

மாறன்தன் மார்பம்

கதவங் கொண்[டு] யாமும்

தொழ.[43]

என்ற முத்தொள்ளாயிரப் பாடலுக்குப் பின்வரும் திறனாய்வுக் குறிப்பை வரைந்துள்ளார் டி. கே. சி.

'இந்தக் கவி பெண்ணின் கூற்று என்பது மறைவாய்க் கிடக்கிறது. மார்பம்தொழ கதவங்கொண்டு, என்னும் சொற்களை வைத்துத்தான் காதலுற்ற பெண் பேசுகிறதாகப் புலப்படுகிறது. இப்படி விஷயத்தை மறைவில் வைத்துச் சொல்லுவதில் ஒரு நாணபாவம் இருக்கிறது. அது தெளிவாகிறது, கடைசி அடியை ரகசியமாய்ப் பாடும்போது.[44]

மேற்கண்ட பகுதியில் பாடலின் பொருளை விளக்கி உரைக்கும்போக்கோ, பாடலின் குணம், குறை இரண்டையும் சுட்டும் போக்கோ இல்லையெனினும் பாடலின் பாவம் என்ன, அது எதனால் சிறப்புறுகிறது என்று சில குறிப்பு வடிவில் கூறும் திறனாய்வுப்போக்கைக் காணமுடிகிறது.

திறனாய்வு அணுகுமுறையில் ஒப்பீடு

சில பாடல்களுக்கு டி. கே சி. குறிப்பெழுதும்போது ஒப்பீட்டு முறையையும் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

ஏற்பக் குடைந்(து) ஆடில்

ஏசுவர். அல்லாக்கால்

மாற்றி யிருந்தாள்

எனஉரைப்பர் - வேல்கண்ணாய்

கொல்யானை மாறன்

குளிர்புனல் வையைநீர்
எல்லாம் எனக்கோர்
இடர்.[45]

என்ற முத்தொள்ளாயிரப் பாடலுக்கு பின்வருமாறு குறிப்பெழுதுகிறார் டி. கே. சி.

காதல் வெறியை வைகை நீரில் வைத்துக் காட்டியது மிக உயர்ந்த பாவனைப் பண்பைச் சேர்ந்தது. பேயாழ்வார் பாசுரம் ஒன்றில் காதல் வெறி எப்படித் தண்ணீரோடு கலக்கிறது என்று தெரியவரும்.

வெற்பென்று வேங்கடம்
பாடும், வியன்துழாய்
கற்பென்று சூடும்
கருங்குழல்மேல்; மற்பொன்ற
நீண்டதோள் மால்கிடந்த
நீராடுவான், காதல்
பூண்டநாள் எல்லாம்
புகும்.[46]

முத்தொள்ளாயிரப் பாடலோடு பேயாழ்வார் பாசுரத்தையும் இணைத்துக் காட்டிய டி. கே. சி. இரண்டு பாடல்களுக்கும் இடையே உள்ள ஒற்றுமைப் பண்புகளை விதந்து கூறாது வாசகரின் முடிவுக்கே விட்டுள்ளார்.

பாடலுக்கு அமைக்கும் களம் :

பாடலைக் கூறும் முன்பாக டி. கே. சி. அதற்கு அமைக்கும் களமும் குறிப்பிடத்தக்கது. ஒரு சில திறனாய்வாளர்கள்

பாடலைத்திறனாய்வு செய்யும்போது பாடற்கருத்தையொட்டி தங்கள் அனுபவத்துக்கும் அறிவுக்கும் ஏற்றபடி திறனாய்வுக் குறிப்புக்களை மட்டும் வெளியிடுவர். டி. கே. சி. யின் போக்கு சற்று இதிலிருந்து மாறுபட்டது. பாடலைக் கூறும் முன்பு ஏற்ற களம் ஒன்று அமைத்துப் பின்பாடலைப் பாடி-விட்டு, சிறிய திறனாய்வுக் குறிப்பை மட்டும் அமைப்பதே அவர் வழக்கம். பாடலுக்குப் பீடிகையாக டி.கே.சி. அமைக்கும் களம் பாடலின் போக்கைச் சுட்டிக்காட்ட உதவுவது; மிகவும் சுவையுடையது காட்டாக, 'கடல்தானைக் கோதையை' என்று தொடங்கும் முத்தொள்ளாயிரப் பாடலுக்குப் பின்வருமாறு களம் அமைக்கிறார் டி. கே. சி.

காதல் வெறிகொண்ட ஒரு பெண்ணின் மனப்பாங்கை நாம் எளிதில் உணர்ந்துகொள்ள முடியாது.

பொதுவாக ஒருவரைப்பற்றிப் பிறர் குறைவாகப் பேசு-கிறது [அலர் தூற்றல், ஆங்கிலத்தில் ஸ்காண்டல் என்றால் வருத்தத்தையே கொடுக்கும். ஆனால் காதல் விஷயமாகப் பிறர் தூற்றும்போது திருப்தியே உண்டாகிறது. காரணம் சாமான்யமாக ஒருவருக்குக் கிட்டாத பெருமை தனக்குக் கிட்டிவிட்டதாக எண்ணி எக்களிப்பு அடைவதுதான்.

பட்டம் ஒன்றுமே இல்லாதவர்களுக்கு விலாசம் எழுதும் போது ராவ்பகதூர், திவான்பகதூர் என்று தவறுதலாகப் பட்டம் கட்டி எழுதினால், சில விலாசதார்களுக்கு அதில் ஒரு சந்தோஷம் உண்டாவது போல, பவனி போகும் சேரனைக் கண்ட பெண் ஒருத்தி காதல் வெறிக்கு உள்ளாகி விடுகிறாள். இதைத் தெரிந்த அன்னை அடுத்தநாள் பவனி போகும்போது, பெண்ணை வீட்டுக்குள் வைத்து கதவை அடைத்து விடுகிறாள். 'கதவை அடைத்தது ரொம்ப அழகாயிருக்கிறது! என்று பெண் தோழியிடம் சொல்லு கிறாள்.

கடல்த்தானைக் கோதையைக்
காண்கொடாள், வீணில்
அடைத்தாள் தனிக்கதவும்
அன்னை அடைக்குமேல்
ஆயிழையாய்! என்னை
அவன்மேல் எடுத்துரைப்பார்-
வாயும் அடைக்குமோ
தான்! [47]

இவ்வாறு பாடலைக் கூறும் முன்பு அப்பாடலுக்கேற்ற களம் அமைப்பதன் மூலம் பாடலின் பொருளைக்கேட்போர் சுவைத்து மகிழுமாறு செய்கிறார் டி. கே. சி.

ஒப்பியல் இலக்கிய நோக்கு :

டி.கே.சி. சிற்சில இடங்களில் ஒப்பியல்இலக்கிய அணுகுமுறை -யையும் கையாண்டுள்ளார். தேசிகவிநாயகம்பிள்ளையின் 'புலிக்கூடு' கவிதையையும், அதை அவர் எழுதிக்காரணமாக இருந்த பிளேக் [Blake] என்பாரின் 'தி டைகர்' [The Tiger] என்ற கவிதையும் ஒப்பிட்டுத் திறனாய்ந்துள்ளார். டி. கே. சி. 'புலிக்கூடு' பாடலை ஆங்கிலப் பாடலின் மொழிபெயர்ப்பு என்றோ, தழுவல் என்றோ கொள்ளலாகாது என்றும், பிளேக் எழுதிய பாட்டு, பிள்ளையவர்களைக் கவி ஒன்று எழுதத் தூண்டியது என்றும் புலிக்கூடு பிள்ளையவர்களின் தனி சிருஷ்டி என்றும் கூறுகிறார் டி. கே. சி. [48]

மேலும் டி. கே. சி. டெனிஸனுடைய 'இன்மெமோரியம்' என்ற கவிதையையும், பாரதியின் 'போகின்ற பாரதம்', 'வருகின்ற பாரதம்' பாடல்களையும் ஒப்பிட்டு மதிப்பிட் டுள்ளார்.

ஒரே விஷயத்தைத்தான் டெனிஸனும் சொன்னார் பாரதியாரும் சொன்னார். சோகந்தான் பாவம். டெனிஸனிடம் நம்பிக்கை பாவமும் கொஞ்சம் இருக்கிறது. ஆனால் பாரதியார் பாவம் முற்றிலும் வேறு. உருவம், துள்ளல், தாளம் எல்லாம் வேறு. மூலத்துக்கும் பாரதியார் பாடலுக்கும் சம்பந்தமே இல்லை என்று சொல்லும்படி அவ்வளவு வேறுபட்டது. ஏதோ டெனிஸன் எழுதிய ஆங்கிலக் கவி பாரதியாரை அந்த விஷயங்கள் சம்பந்தமாகச் சிந்திக்கச் செய்தது. அவ்வளவுதான்.[49]

மேற்கண்ட டி. கே. சி யின் ஒப்பீட்டு ஆய்வுமுறையிலும் உருவவியல் அணுகுமுறை காணப்படுவது சிந்திக்கத்தக்கது.

கட்டுரையிலிருந்து பெறும் முடிவுகள் :

டி. கே. சி. யின் அணுகுமுறை பற்றிய ஆய்விலிருந்து கீழ்க்காணும் முடிவுகள் தெரிய வருகின்றன:

1. வில்பர்ஸ்காட் பகுத்துள்ள ஐந்து அணுகுமுறைகளில் டி. கே. சி. யின்பற்றியது உருவியல் அணுகு-முறையாகும்.
2. உரையாசிரியர்களின் ரசனைமுறை டி. கே. சி.யிடம் காணப்படுகிறது.
3. உரையாசிரியர்களின் திறனாய்வில் பொருள்பற்றிய திறனாய்வு மிகுதியாக இருக்க, டி. கே. சி. யின் திறனாய்வில் வடிவம், கேட்போர் உணர்ச்சி ஆகியவை சிறப்பிடம் பெறுகின்றது.
4. வைணவ உரையாசிரியர்களிடம் உள்ள சிறு தொடருக்கு நீண்ட விளக்கமாக நயம்கூறும் போக்கு டி. கே. சி. யிடம் காணப்படுகிறது.
5. மேல்நாட்டு உருவவியல் திறனாய்வாளர்களின் தாக்கம் டி. கே. சி. யிடம் இருக்கக்கூடும்.

6. டி. கே. சி. யின் உருவவியல் திறனாய்வு ஆர்னால்ட் பென்னட், ஏ. சி, பிராட்டல்ஆகியோரின் தாக்கம் இருக்கக்கூடும்.

7. டி. கே. சி. யின் ரசனை முறைத் திறனாய்வுக்கு அனுபவமே அடிப்படை; அளவைகள் முதன்மை அல்ல.

8. கவியுருவத்துடன் இணைந்த உணர்ச்சி வெளியீடு, ஓசை, எளிமை, இசைப் பாங்கு, நாடகப் பாங்கு ஆகியவை டி. கே. சி. யின் திறனாய்வில் காணப் படும் அளவைகள்.

9. தம்முடைய திறனாய்வை எழுதும்போது நீண்ட திறனாய்வாக எழுதாமல் சிறுதிறனாய்வுக்குறிப்பாக எழுதுவது டி. கே. சி, யிடம் காணப்படுகின்றன.

10. சிறு திறனாய்வுக் குறிப்பாக எழுதும்போதே அதில் ஓர் ஒப்பீட்டையும் இணைக்கிறார் டி. கே. சி.

11. தாம் திறனாய எடுத்துக்கொள்ளும் பாடலுக்கு முன்னுரையில் ஒரு களத்தை அமைத்துக்கொள்-ளுகிறார் டி. கே. சி.

12. ஆங்கிலக் கவிதைகளோடு தமிழ்க் கவிதைகளை ஒப்பியல் இலக்கியத்திறனாய்வில் காண்பதையும் டி. கே. சி, ஓரறவு பின்பற்றினார்.

குறிப்புகள் :

1. Willbur Scott,
   Five Approaches of literary Criticism, PP. 23-26
2. Ibid, PP. 69-73
3. Ibid, PP. 123-126
4. Ibid, PP. 179-184
5. Ibid, PP. 247-251

6. சி. கனகசபாபதி,
'டி.கே.சி.யின் விமர்சனப் பார்வை', தீபம்,
மார்ச் 67, சென்னை. ப. 25

7. சி. கனகசபாபதி, 'சி. சு. செல்லப்பா'
தமிழ் இலக்கிய விமர்சகர்கள், ப. 48

8. மேலது, ப. 49

9. சி. கனகசபாபதி, 'டி. கே. சி.யின் விமர்சனப் பார்வை'
தீபம். மார்ச் 67, சென்னை, ப. 25

10. சிலப்பதிகாரம், பதிகம்,
அடியார்க்கு நல்லார்க்கு உரை, ப. 18

11. டி. கே. சி. கம்பர் தரும் ராமாயணம்,
இரண்டாம் பாகம், முகவுரை ப. 1

12. பெரியவாச்சான் பிள்ளை,
சிறிய திருமடல் வியாக்கியானம், பக். 17-18

13. டி கே. சி, கம்பர் தரும் ராமாயணம்,
இரண்டாம் பாகம், ப. 501

14. துமிலன், 'கம்பமணி டி. கே. சி.' தினமணிகதிர்,
28-2-'54, சென்னை, ப. 11

15. கு. அழகிரிசாமி, 'கவிதையைக் கண்டறிந்தவர்'
இலக்கிய வட்டம், 28-8-64, சென்னை, ப. 14

16. Somalay,
European Impact on modern Tamil writing and Literature, P. 74

17. எஸ். மகராஜன், 'ரசிகமணி டி. கே. சி.'
வெளியிடப்பெறாத கட்டுரை, ப. 5

18. டி. கே. சி., கம்பர் யார்? ப. 1 &
அற்புதரஸம், ப 5 &
இதய ஒலி, ப. 140

19. டி. கே. சி. அற்புத ரஸம், ப. 5

20. எஸ். வி. எஸ். 'ரசிகமணி' உலக இதய ஒலி, ரசிகமணி மலர், சென்னை, ப. 49

21. ல. சண்முகசுந்தரம் பேட்டியில் கூறிய செய்தி இசைவு பெற்று ஆளப்படுகிறது.

22. டி. கே. சி., 'ஐயோ நடந்தா போனாள்', தமிழ்க்களஞ்சியம், கல்கி, 3-5-53, சென்னை, ப. 51

23. சுந்தரராமசாமி, 'ஒரு கலை நோக்கு' இலக்கியவட்டம், 28-8-64, சென்னை, ப. 122

24. சி கனகசபாபதி,
'டி. கே. சி.யின் விமர்சனப் பார்வை'
தீபம், மார்ச் 67, சென்னை ப. 25

25. டி. கே. சி. இதய ஒலி, பக். 90-91

26. க. கைலாசபதி, இலக்கியமும் திறனாய்வும், ப. 122

27. வி. ஆர். எம். செட்டியார்,
'டி. கே. சி. யும், கோலரிட்ஜும்'
கட்டுரைக் கரும்பு, ப. 59

28. சி. கனகசபாபதி,
'டி. கே. சி.யின் விமர்சனப் பார்வை'
தீபம், மார்ச் 67, சென்னை, ப. 27

29. டி. கே. சி. முத்தொள்ளாயிரம், முகவுரை, ப. XII

30. டி. கே. சி.
'நல்லதே செய்தால் வேண்டியவர்களுக்குப் பஞ்சமா'
தமிழ்க் களஞ்சியம், கல்கி, 28-6-53, சென்னை, ப. 40

31. டி. கே. சி, 'கதையாய் முடிந்ததே' தமிழ்க் களஞ்சியம், கல்கி, 25-10-53, சென்னை, ப. 38

32. பி.ஸ்ரீ. 'ரசிகமணி டி.கே.சி. தமிழுக்குச்செய்தது என்ன' தினமலர், 30-8-75, திருநெல்வேலி, ப. 2

33. டி. கே. சி. 'நாட்டில் சங்கீதமயம்' தமிழ்க்களஞ்சியம், கல்கி, 15-6-52, சென்னை, ப. 25

34. டி. கே. சி. இதய ஒலி, பக். 166-167

35. மேலது. ப. 122

36. சி. கனகசபாபதி,
'டி. கே. சி.யின் விமர்சனப் பார்வை'
தீபம், மார்ச் 67, சென்னை, ப. 26

37. டி. கே. சி. முத்தொள்ளாயிரம், முகவுரை, ப. XIII

38. ஒ. சண்முகசுந்தரம் பேட்டியில் கூறிய செய்தி.
இசைவுபெற்று ஆளப்படுகிறது.

39. டி. கே. சி. முத்தொள்ளாயிரம், முகவுரை, ப. VIII

40. மேலது, ப. 52

41. டி. கே. சி. கம்பர் தரும் ராமாயணம், முதற்பாகம்,
ப. 212

42. சி. கனகசபாபதி, 'டி. கே. சி.யின் விமர்சனப் பார்வை'
தீபம், மார்ச் 67, சென்னை, ப. 27

43. டி. கே. சி. 'முத்தொள்ளாயிரம்' ப. 26

44. மேலது, ப. 27

45. மேலது, ப. 82

46. மேலது, ப. 83

[பேயாழ்வார் பாசுரம், இயற்பா மூன்றாம் திருவந்தாதி பாடல் எண். 3452 இப்பகுதியில் டி. கே. சி.யால் மேற்கோளாக எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது]

5. டி. கே. சி. யின் தனிப் பாடல் அணுகுமுறையும் காப்பிய அணுகுமுறையும் :

முன்னுரை :

தனிப் பாடல் காப்பியம், நாடகம், புனைகதை ஆகிய இலக்கிய வகைகளில் டி. கே. சி. நாடகம், புனைகதை ஆகிய இலக்கிய வகைகளைத் தனித்தனியே விரிவாகத் திறனாய எடுத்துக்கொள்ளவில்லை. தனிப்பாடல்கள் கம்பராமாயணம் [காப்பியம்] ஆகியவற்றையே பெரும்பான்மையும் தம் திறனாய்வுக்கு எடுத்துக்கொண்டுள்ளார். குற்றாலக்குறவஞ்சி முக்கூடற்பள்ளு, முத்தொள்ளாயிரம் ஆகியவற்றை அணுகும் போது அவற்றிலுள்ள நாடகப்பாங்கைச் சுட்டிக்காட்டும் அவர் 'நாடகம்' என்ற இலக்கிய வகையை விரிவாகத் திறனாய்வதுபோல் ஆராய முற்படவில்லை. எனவே இவண் டி. கே. சி. தனிப்பாடலை அணுகிய முறையையும் காப்பியத்தை அணுகிய முறையையும் பற்றியே ஆராயப்படுகிறது

டி. கே. சி. அழகியல் சார்ந்த ரசனைமுறைத் திறனாய்வை மேற்கொண்டிருந்தார் என்றும் அணுகுமுறையைப் பொறுத் தவரை அவர் உருவவியல் அணுகுமுறையை மேற்கொண் டிருந்தார் என்றும் இதற்கு முன்னுள்ள இயல்களில் காட்டப் பட்டது.[1] இங்கு அவ்வழகியற்கொள்கையையும் உருவவியல் அணுகுமுறையையும் தனிப் பாடல்களிலும் காப்பியத்திலும் டி. கே. சி. எவ்வாறு கையாண்டுள்ளார் என ஆராயப் படுகிறது. மேலும் அவரின் தனிப்பாடல் அணுகுமுறையிலும் காப்பிய அணுகுமுறையிலும் காணப்படும் வேறுபாடுகளும் ஆராயப்படுகின்றன.

(1) டி. கே. சி. யின் தனிப்பாடல் அணுகுமுறையில் காணப்படும் சில உத்திகள்

டி. கே. சி. தனிப் பாடல்களைத் திறனாய எடுத்துக் கொண்டு பாடலை விளக்க முற்படும்போது பாடலை முழுமையாகக் கூறிப் பின்னர் பொருள் விளக்கமும் நயமும் திறனாய்வுக் குறிப்பும் தருவதில்லை. பாடலில் வரும் அடிகளைத் தனித்தனி அலகுகளாக்கி அவ்வலகுகளுக்கு விளக்கமாகச் சிறு முன்னுரைகளையும் திறனாய்வுக் குறிப்புக்களையும் தந்துவிட்டுப் பின்னர் இறுதியில் பாடலை முழுமையாகத் தந்து அப்பாடல் முழுமைக்குமாகத் திறனாய்வுக் குறிப்புத் தருகிறார். ‘அற்புத ரஸம்’ என்ற கட்டுரையில் ‘மாலை மணங்கமழ’ என்று தொடங்கும் பாடலை டி. கே. சி. அணுகியுள்ள முறையைச் சான்றாகக் கீழே காணலாம்.

ஒரு செய்யுளை நாம் பார்ப்போம். முருகன் எழுந்தருளிய ஒரு குன்று. குன்றின் வளத்தைப் பார்த்தால் தெரியும். (எங்கள் ஊர் குற்றால மலைக்குப் பக்கம்) நானும் நண்பர்களும் குற்றால மலையில் சண்பகடாக அருவியைப் பார்த்து விட்டு வந்தோம். நேரம் அந்திப் பொழுது! வரும்போது ஓரிடத்தில் திரும்பினோம். ஒரே வாசனை. எதனுடைய வாசனை. காட்டு மல்லிகையின் வாசனை. இப்போது நான் சொல்வது ஒரு பூர்வமான பழைய பாட்டு. பாட்டென்றால் எப்படி வரவேண்டும். உருவம் வருகிறதா என்பதைப் பார்க்க வேண்டும். அந்தக் காலத்தில் மௌவல் என்று காட்டு மல்லிகைக்குப் பெயர். முருகன் குன்றம் எப்படி இருக்கிறது?

மாலை மணம் கமழ
மௌவல் மூகைவிரிபும்

பாவம் வரும். அடுத்தபடியாக எந்தை குன்றம்!

இதைச்சொன்ன மாத்திரத்தில் உருவமே, அதாவது அற்புதத்தின் சாயலே வந்துவிட்டது. எங்கள் இறைவன் முருகன் இப்பேர்ப்பட்ட குன்றில் அல்லவா இருக்கிறான் என்று வியந்து சொல்லும் பாவம் தெரிகிறது.[2]

மேற்கூறிய பகுதியில் 'ஒரு செய்யுளை நாம் பார்ப்போம்' எனத்தொடங்குகிறார் டி. கே. சி. கேட்போரை உள்ளடக்கித் தொடங்கும் பண்பை இதனால் அறிய முடிகிறது. டி. கே. சி. தம்முடைய நண்பர்களோடு கூடியிருந்து பாடல்களைச் சுவைத்து வந்தவராதலின் அவரது எழுத்திலும் முன்னிலை உள்ளவரை உளப்படுத்திப் பேசும் பாங்கு இடம் பெற்றுள்ளது எனக்கருதலாம்.

'ஒரு செய்யுளை நாம் பார்ப்போம்' என்று கூறிய டி. கே. சி. உடனடியாகச்செய்யுளைக்கூறவில்லை பாடலைக் கேட்பதற்கு எதிரிலுள்ளவர்களை ஆயத்தப்படுத்த, ஒரு சிறிய முன்னுரையை அமைக்கிறார். குன்றைப்பற்றியும், நான் முகர்ந்த காட்டு மல்லிகையைப் பற்றியும் குறிப்பிட்டு விட்டு அதன் பின்னர், 'இப்போது நான் சொல்லுவது ஒரு பூர்வமான பாட்டு' என மீண்டும் பாடலைப்பற்றி நினைவூட்டு-கிறார். மேலும் பாட்டில் கவியுருவம் 'சிறப்பாக இருக்க வேண்டும் என்ற திறனாய்வுக் குறிப்பையும், கடினமான சொல்லாகிய 'மௌவல்' என்பதற்குக் காட்டுமல்லிகை என்று பொருள் விளக்கமும் கொடுத்துவிட்டுப் பின்னர் பாடலடிகளை எடுத்துரைக்கிறார்.

மாலை மணம்கமழ
மௌவல் முகைவிரியும்

என நிறுத்தி 'எந்தை குன்றம்' என்பதை தனிமைப்படுத்தி விளக்குகிறார்.

கேட்போரை உளப்படுத்திப் பாடலைக் கேட்பதற்கு அவர்களை ஆயத்தப்படுத்தி பாடலை அவர்கள் சுவைக்க ஏதுவாகச் சிறு முன்னுரையும் கடின சொல்லுக்குப் பொருள் விளக்கமும் தந்து, அதன் பின்னர் பாடலடிகளை அறிமுகப் படுத்தும் போக்கினை இங்கு காணமுடிகிறது. பாடலடிகளுக்கு திறனாய்வுக் குறிப்பையும் கூறத் தவறவில்லை அவர். 'எந்தை குன்றம்' என்று கூறியவுடன் கவியின் உருவமும் அற்புதத்தின் சாயலும் பாடலில் வந்துவிடுகின்றன என்று கூறுகிறார் அவர்,

அடுத்த அடிகளை டி. கே. சி. தொடரும் முறையைக் காணலாம்.

'காலை மணிக்குவளை
காதலர்போல் கண்விழிக்கும்
—எந்தை குன்றம்!

காதலர் ஒருவர் மற்றவரை விழுங்குகிற மாதிரி அப்படியே வெறித்துப் பார்ப்பார்கள். குவளை மலரும் அப்படிப் பார்க்கிறது'[3]

இப்பகுதியில் பொருள் விளக்கம் மட்டும் இடம்பெறுகிறது அடுத்த அடிகளை விளக்கும் முன்பாகப் பின்வரும் முன்னு ரையை அமைக்கிறார் டி. கே. சி.

இனி,

மூங்கில்கள் அங்கே காற்றினால் அப்படியும் இப்படியுமாக வாள் வீசுவது போல ஆடும். விஷயத்தை விளங்க வைக்க வேண்டி; டெனிஸனிலிருந்து ஒரு உதாரணம். டெனிஸன் இம்மாதிரிக் காட்சிகளைக் கண்டு அனுபவித்தவர். நன்றாகச் சொன்னார்.

'ஒரு சிறு மேகக் குஞ்சு கையை நீளவிட்டு விட்டு, மரம் மரமாக மெள்ளத் தழுவுகிறது'. 'A tender cloud puts forth an arm and creeps from pine to pine'.

எனக்குச் செய்யுளில் இருக்கும் விஷயந்தான் தெரிகிறது கவி உருவத்தில் நயம் தெரியவில்லை. இங்கிலாந்து தேசத்துக்குப் போய்ப் பயின்ற காரணத்தால் புரபசர் சுவாமிநாதன் அவர்களுக்குத் தெரியவரும்.

முருகன் குன்றத்துக்கு வருவோம். அங்கே ஒரு மேகக் குஞ்சு பக்கத்தில் நின்ற மூங்கில் காற்றில் ஆடிக்கொண்டிருக்கிறது. ஆடும்போது என்ன நேர்ந்தது?

ஆடு கழைகிழிக்கும்
அந்தண் புயலிற்றே
—எந்தை குன்றம்!

(கழை—மூங்கில்; அந்தண் புயல்—அழகியதாயும் ஜில் என்றும் இருக்கிற மேகம்; புயலிற்றே—புயலை உடையது)[4]

இப்பகுதியில் டி. கே. சி. பாடலடிகளை விளக்க டெனிஸனின் பாடலடியினை எடுத்துக்காட்டி, ஒப்பிட்டுள்ளமைகாணத் தக்கது. கேட்போர் சிந்தனை 'டெனிஸனில்' நின்று விடாமல் இருக்க மீண்டும் அவர்களை 'முருகன் குன்றத்துக்கு வருவோம்' என அழைக்கும் உத்தியையும் காணலாம். ஒப்பியல் இலக்கியத்திறனாய்வு நோக்கும் கேட்போர் சிந்தனையை உட்கொண்டு திறனாய்வு செய்யும் போக்கும் இங்கு வெளிப்படுகின்றன. கடின சொற்களுக்கு அடைப்பில் பொருள் விளக்கம் தரும் முறையும் இங்கு காணப்படுகிறது

''நேரம் சாயங்காலம். ஆறுமணி. பிறைச் சந்திரன் உச்சியில் தோன்றுகிறது.

நீடு கழைமேல்
நிலா மதியம் நிற்குமே!

-எந்தை குன்றம்! '' [5]

என்னும் இறுதியடிகளை விளக்குகின்ற பகுதியில் இயல்பான பேச்சுவழக்கினையொட்டி, சிறு தொடர்களை சொற்றொடர் போக்கில் (Sentences) அமைந்துள்ளமுறை வெளிப்படுகிறது பேசுவது போன்ற மொழியமைப்பை எழுத்திலும் பயன்படுத்தும் டி. கே. சி. யின் போக்கினை இங்கு உணரமுடிகிறது.

இறுதியாகப்பாடலை முழுமையாகத் தந்து பாடல்முழுமைக்குமாகத் திறனாய்வுக்குறிப்புத் தருகிறார் டி. கே. சி. இப்போது கவிதையை முழு உருவத்தோடு பார்க்கலாம்

மாலை மணங்கமழ மௌவல் முகைவிரியும்
-எந்தைகுன்றம்!

காலை மணிக்குவளை காதலர்போல் கண்விழிக்கும்
-எந்தைகுன்றம்!

ஆடு கழைகிழிக்கும் அந்தண் புயலிற்றே
-எந்தைகுன்றம்!

நீடுகழைமேல் நிலாமதியம் நிற்குமே
-எந்தைகுன்றம்!

இந்தக் கவியில் உருவம் இருக்கிறது. அற்புத பாவம் இருக்கிறது- அபிநயம் காட்டும்போது முகத்தில் அற்புத பாவம் இருக்கிறது என்று சொல்வது போல. இந்தச் சமயத்தில் ஒரு விஷயத்தை ஞாபகப்படுத்திக்கொண்டால் நலம். மேலே சொன்ன கவியில் அற்புதம் தெளிவாய் இருக்கிறது. அந்த உணர்ச்சி வெளியே வந்து துலாம்பரமாய்த் தெரிகிறது. கவிக்குள் வருகிற விஷயத்தைப் பார்த்தால் பக்தி அனுபவமும் வர்ணனை அனுபவமும் இருக்கத்தான் செய்கின்றன ஆனால் உருவத்தைப் பார்த்தால் அற்புத பாவமே விளங்குகிறது. சண்பக மரத்தின்மீது முல்லைக்கொடி படர்ந்து ஒரே வெண்மை நிறமாய்ப் பூத்திருப்பதைப் பார்ப்பதுபோல அற்புத உருவத்தை மாத்திரம் பார்க்கிறோம் [6]

இப்பகுதியில் பாடலில் காணும் உள்ளடக்கம் என்ன என்பதை 'விஷயம்' என்ற சொல்லால் குறித்து அது எத்தகைய அனுபவம் என்பதையும் சுட்டிக்காட்டுகிறார். டி. கே. சி. உள்ளடக்கத்திலும் உருவமே சிறந்து தோன்று-கிறது என்ற தன் அழகியற்கொள்கையையும் அவர் வெளிப் படுத்தியுள்ளார். கவிதையில் உருவத்தை எதிர்நோக்கும் உருவவியல் அணுகு முறையும் இங்கு வெளிப்படுகிறது.

மேற்கூறியவற்றிலிருந்து டி. கே. சி. யின் தனிப் பாடல் அணுகுமுறையில் கீழ்க்காணும் உத்திகள் காணப்படுகின்றன என்று அறியலாம்.

1. பாடலைத் தொடங்கும் முன்பு, கேட்போரை உளப்படுத்தி தக்க முன்னுரை அமைத்தல்.
2. பாடலை முதலில் முழுமையாகக் கூறிப் பின்னர் அதனை திறனாய்வு செய்யாது, அலகுகளாகப் பிரித்தல்.
3. ஒவ்வோர் அலகுக்கும் சிறு முன்னுரை அல்லது ஒரு களம் அமைத்தல்.
4. கடின சொற்களுக்கு மட்டும் பொருள் தரல்.
5. தக்க இடங்களில் ஒப்பியல் இலக்கியத் திறனாய்வைப் பயன் படுத்தல்.
6. பேசுவது போன்ற மொழி நடையைக் கையாளல்
7. பாடலின் எல்லா அலகுகளையும் கூறி முடித்த பின்னர், பாடலை முழுமையாகக் கூறல்
8. பாடலடிகளுக்கு இடையிடையே சிறு சிறு திறனாய்வுக் குறிப்புக்கள் தரல்
9. இறுதியில் பாடல் முழுமைக்குமாகத்திறனாய்வுக்குறிப்புத் தரல்
10. பாடலின் உள்ளடக்கத்தைச் சுட்டல்
11. பாடலின் உணர்ச்சியைச் சுட்டல்

12. பாடலின் உள்ளடக்கத்தைக் காட்டிலும் உருவத்தையே அழகியல் அடிப்படையில் சிறப்பித்துக் கூறுதல்

வேறுசில உத்திகள்

மேலே காட்டிய தனிப்பாடல் அணுகுமுறையின் பன்னிரண்டு உத்திகளோடு, வேறுசில உத்திகளையும் டி. கே. சி. யிடம் காண முடிகிறது.

13. உலகியல் அனுபவத்தையும் பண்பாட்டு உணர்ச்சியையும் இலக்கிய அனுபவத்தில் இணைத்தல்

டி.கே.சி.யின் திறனாய்வு அணுகுமுறையில் காணப்படும் மற்றோர் உத்தி உலகியல் அனுபவத்தை இலக்கிய அனுபவத்தில் இணைத்தலாகும். 'பண்டைக்காலத்து மாமா ஒருவர்' என்ற கட்டுரையில்

பேணி இசைவளர்க்கும்
நந்திபெம்மான் பேரரங்கில்
ஏணொலி நெல்லல்
இரவெழலும் — பாண கேள்
பேயென்றாள் அன்னைதான்
பேதைஎன் தங்கையும்
நாய்என்றாள், நீயென்றேன்
நான் ?

என்ற பாடலை விளக்கும் முன்பாக 'நரசிம்மராவ் செட்டு' என்ற நாடகக் குழு பற்றியும் நாடக நடிகர்களின் நடிப்பு பற்றியும் டி. கே. சி. எடுத்துரைக்கிறார். நாடகத்தில் வரும் நகைச்சுவை நடிகரை 'மாமா' என்ற சொல்லால் குறித்து 'மாமா'வின் இயல்புகளையெல்லாம் அவர் அங்கதச் சுவைபட

எடுத்துரைக்கிறார்.[8] அதன் பின்னர் 'மிராசுதார் வீட்டிலே அம்மாளுக்கும் மாமாவுக்கும் ஏழாம் பொருத்தம் என்பது நாற்பது வருஷத்துக்கு முன் உண்மை; தற்போதும் உண்மை; தமிழ்நாட்டில் ஆயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னும் உண்மையே. அக்காலத்தில் புலவரொருவர் இந்த உண்மையை எப்படிக் கலியில் கையாளுகிறார் என்பதைப் பார்ப்போம்'[9] எனக் கூறிவிட்டுப் பாடலில் வரும் பாணனைத் தலைவி நகைச்சுவை பட எங்ஙனம் இழித்துரைக்கின்றாள் என்பதைவிளக்குகிறார்.[10] டி. கே. சி. நாடகக் குழு பற்றிய உலகியல் அனுபவத்தையும் 'மிராசுதார்' வீட்டுப் பழக்கங்கள் பற்றிய உலகியல் அனுப வத்தையும் இங்கு இலக்கிய அனுபவத்தோடு இணைத்துக் காட்டியுள்ளார்.

மேலே காட்டியுள்ளதைப் போலவே, 'பெண்களின் ஆருடம்' என்ற கட்டுரையிலும் 'கூடல் இழைத்தல்' பற்றி விளக்கும் முன்பாகப் பின்வருமாறு உலகியல் அனுபவத்தைச் சார்ந்த களம் ஒன்றை அமைக்கிறார் டி. கே. சி.

சென்னைப் பட்டணத்திலே ஹைகோர்ட்டுக்குப் பக்கத்திலுள்ள எஸ்பிளேனேட் வீதியில் எத்தனையோ வியா பாரங்கள் நடக்கின்றன. அவைகளெல்லாம் ஒருபுறம் இருக்க ஆலமரத்து அடியிலும் கட்டிடத்துக் கெவுத நிழலிலும் ஒரு விசித்திரமான வியாபாரம் நடந்துகொண்டிருப்பதைக்காண லாம். ரேகை சாஸ்திரத்துக்கு ஒருவர் ஜாதகம் கணிக்கிறதுக்கு ஒருவர். இந்த இரண்டும் அல்லாத ஆருடம் என்ற சாஸ் திரத்துக்கு எத்தனையோபேர். இவர்கள் எல்லோரும் நமக்கு புலப்படாத எதிர் காலத்தில் நிகழக்கூடிய நிகழ்ச்சிகளைக் கண்டு பிடித்து நமக்கு உபசரிக்கிறார்கள்.[11]

இவ்வாறு உலகியல் காட்சி ஒன்றைக்காட்டி விட்டுக் 'கூடல் இழைத்தல்' என்பது பெண்கள் மணலில் விரலினால் தொடர்ச்சியாக வட்டங்களை வரைந்து, கடைசி வட்டத்தை முதல் வட்டத்தோடு இணைத்தல் என்றும்' வட்டங்கள் பொருந்தினால் நாயகன் தன்னிடம் வருவான், பொருந்தா

விடில் வரமாட்டான் எனக் குறிபார்க்கும் செயல் என்றும் விளக்கம் தருகிறார். பின்னர் 'ஆவல் அன்புடையார் தம் மனத்தன்றி' என்று தொடங்கும் நாச்சியார் திருமொழிப் பாடலையும் 'பாடியமறை தேடிய நாயகர்' என்று தொடங்கும் குற்றாலக் குறவஞ்சிப் பாடலையும், 'கூடற்பெருமானைக் கூடலார் கோமானை' எனத் தொடங்கும் முத்தொள்ளாயிரப் பாடலையும் விளக்கியுள்ளார் டி. கே. சி.[12] இங்கும் வருங் காலத்தை உணர்வதற்கு மக்கள் ஆவலாக உள்ள உலகியல் அனுபவ இயற்கைத் தன்மையை இலக்கியத்தில் வரும் அதைப்போன்ற கருத்தோடு இணைத்துப் பார்க்கும்போக்கை காணலாம்.

மேலே எடுத்துக்காட்டியுள்ள இரண்டு பகுதிகளிலும் டி. கே. சி. தமிழர் மரபினையும் இணைத்துக் காட்டியுள்ளார் 'மிராசுதார்' வீட்டுப்பழக்கங்கள் ஆருடம் பார்க்கும் நம்பிக்கை ஆகியவை தமிழரது மரபு வழிப்பட்ட பண்பாடு. இவற்றை இலக்கிய அனுபவத்தில் சேர்த்தல் அவரிடம் காணப்படுகிறது

'நாடுதும் வா நெஞ்சமே' என்று தொடங்கும் பிள்ளைப் பெருமாள் ஐயங்காரின் பாடலை விளக்க முற்படும்போது டி. கே. சி. பின்வருமாறு குறிப்பிடுவதும் அவர் பண்பாட்டு உணர்ச்சியை இலக்கிய அனுபவத்தோடு சேர்ப்பதை எடுத்துக்காட்டும்.

பக்தி என்பது தனியான உணர்ச்சி; உண்மையான உணர்ச்சியே 1943-ம் வருஷத்தில் ஆங்கிலக் கல்வி காரணமாகவும் ஆங்கில நடை உடை காரணமாகவும் சாயங்காலம் கிளப்புகளில் நண்பர்களுடன் உறவாடுதல் காரணமாகவும், கோயில்களைப் பற்றிய நினைவு அவ்வளவாக வருவதில்லை. வந்தாலும் ஏதோ, மியூசியம், பார்க்கு முதலிய இடங்கள் போலத்தான் நினைவு வரும். தினசரி வாழ்க்கையோடு ஒட்டிய காரியம் அல்லவா என்று படாது. எல்லாம் கால வித்தியாசம்.[13]

இவ்வாறு பக்தியுணர்ச்சி தற்காலத்தில் இல்லாதது குறித்து வருந்தும் டி. கே. சி. ''கோயிலில் சென்று சேவிக்கும்போது மேலே சொன்ன தினவடியைக்கொஞ்சம் ஞாபகத்தில் வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். பிறகு ஒரு வாரத்தில் தெரிந்துவிடும். கோயில் என்றால் இன்னது வழிபாடுஎன்றால் இன்னது பக்தி மார்க்கம் என்றால் இன்னது என்பதெல்லாம்.

இதை எல்லாம் நம்மவர் எவ்வளவு அற்புதமாய் வாழ்க்கையோடு ஒட்டி அனுபவத்திருக்கிறார்கள், அவர்களது ஆழ்ந்த பண்பாடுதான் என்ன! என்று அதிசயிக்கத் தோன்றும்.'[14] என்று தமிழர் பண்பாட்டு உணர்ச்சியினைப்போற்றிக் கூறிப் பாடலை விளக்குகிறார். பாடலை விளக்கும் முன்பாக இவ்வாறு பண்பாட்டு உணர்ச்சியுடன் கலந்த ஒரு முன்னுரை அமைக்கும் போக்கு டி. கே. சி யின் தனிப்பாடல் அணுகுமுறையில் ஒர் உத்தியாக காணப்படுகிறது.

14. உணர்ச்சி வெளிப்பாடும் சுவையும் சுட்டல்.

உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டை, 'பாவம்' என்ற சொல்லாலும் சுவையை 'ரஸம்' என்ற சொல்லாலும் சுட்டுதல் டி. கே. சியின் வழக்கு. டி. கே. சியின் தனிப்பாடல் அணுகுமுறையில் பாடலுக்கு உணர்ச்சி வெளிப்பாடும் சுவையும் சுட்டுதல் ஓர் உத்தியாகக் காணப்படுகிறது. சான்றாக 'கூடற்பெருமானைக் கூடலார் கோமானை' என்று தொடங்கும் முத்தொள்ளாயிரப் பாடலுக்குப் பின்வருமாறு டி. கே. சி குறிப்பெழுதியுள்ளதைக் காணலாம்:

இந்தக்கவிக்கு உயிராகிய கருத்து, பாண்டியன்தன்னைக் கூட வேண்டும் என்று நாயகி எண்ணுகிற பாவந்தான். முதல் இரண்டு அடிகளிலும் 'கூடல்' என்ற சொல்லைத் திரும்பத் திரும்ப உபயோகித்து இந்த பாவத்தை தொனிக்கச் செய்கிறார் புலவர்...மூன்றாவது அடியில் 'இருக்கும்' என்று ஏதோ

எல்லாவற்றையும் சொல்லி முடித்துவிட்டது போலப் பாவனை காட்டுகிறார் புலவர். மாறான எண்ணம் நாயகிக்குத் திடீ-ரென்று உண்டாகிவிட்டது என்ற குறிப்பைக் காட்டும் பொருட்டுக் கடைசி அடியைத் துண்டாகத் தனித்து நிற்கச் செய்துவிடுகிறார். நாயகி திகைத்துப் போய் உட்கார்ந்திருக்கிறபாவம் செய்யுளிலேயே அமைந்துகிடக்கிறதல்லவா?[15]

இப்பகுதியில் டி. கே. சி. பாடலின் உணர்ச்சி வெளிப்பாடு (பாவம்) என்ன என்பதை எடுத்து விளக்கியிருப்பதைக் காணலாம். இதைப்போன்றே பாடலில் சுவையுணர்ச்சி (ரஸம்) என்ன என்பதையும் டி. கே. சி. சுட்டிக்காட்டியுள்ளார் பாடல்களில் பல்வேறு வகையான சுவைகள் உண்டு என்பது அவர் கருத்து.

நாம் பேச எடுத்துக்கொண்ட ரஸம் வேறு துறையில் நாவினால் அல்ல, உள்ளத்தினால் அனுபவிக்கும் ஒன்பது ரஸங்கள் அவை. உண்மையில் ஒன்பது அல்ல. ஷேக்ஸ்பியர் கம்பர் முதலானவர்கள் எண்ணிறந்த ரஸங்களைக் கொடுக்கிறார்கள். பாகுபாடு பண்ணினால் ஒவ்வொரு ரஸத்திலுமே எத்தனையோ சாயல்கள் தோன்றும். சௌகரியத்துக்காக நம்முடைய முன்னோர்களைப்போல் நாமும் ஒன்பதென்றே வைத்துக்கொள்வோம்.[16]

பல்வேறு சுவைகள் உண்டு எனக் கருதும் டி. கே. சி. 'சேராதன உளவோ திருசேர்ந்தார்க்கு' என்று தொடங்கும் நம்மாழ்வாரைப் பற்றிய கம்பரின் சடகோபரந்தாதிப் பாடலில் காணப்படும் சுவையை கீழ்க்காணும் வகையில் விளக்குகிறார்.

> சேராதன உளவோ! திருசேர்ந்தார்க்கு வேதம் செப்பும்
> பேராயிரம் பொன்முடியாயிரம் நறை பெய்துளவத்
> தாராயிரம் நம் திருக்குருகூர்ச் சடகோபன் சொன்ன
> ஆரா அமுத கவியாயிரம் அவ் அரியினுக்கே.

'ஆரா அமுதக் கவியாயிரம், அவ் அரியினுக்கே'
என்கிற கடைசி அடி வரும்போது அற்புத ரஸம் வந்து
நம் இதயத்தில் பெருக்கெடுக்கும். இதயம் விம்மும்
கவி உருவத்தை அறிவதற்காகக் கடைசி இரண்டடியும்
இன்னொரு முறை பாடுவோம்.[17]

இங்கு பாடலின் சுவை என்ன, பாடலில் எந்த அடியைப் பாடும்போது ஆச்சுவை வெளிப்படுகிறது என டி. கே. சி. எடுத்து விளக்கியிருப்பதைக் காணலாம்.

15. கவிநயம் சுட்டல்

பாடலிலுள்ள ஒலி நயத்தையும் டி. கே சி அப்பாடலைத் திறனாய்யும்போது எடுத்துக் கூறுகிறார். ஒழுங்குற்ற ஓசை (rhythm)யை 'பாவதாளம்' என்றும் சொல்லால் அவர் குறிப்பிடுகிறார். 'ஆடெரிபடர்ந்த கோடுயர் அடுப்பில்' எனத் தொடங்கும் ஒப்பில்லா மணிப் புலவர் பாடலைப்பற்றி குறிப்பிடும்போது பின்வருமாறு கூறுகிறார் டி. கே. சி. 'இந்தச் செய்யுளில் சோக பாவம் அப்படியே வந்துவிடுகிறது. தமிழ்ப்பண்பு, தமிழின் பாவமான தாளம் (ஆங்கிலத்தில் ரிதும்) எல்லாம் அற்புதமாய் வந்து விளங்குகின்றன. பாடலைப் பாட நமக்கு உள்ளங்கனியும். கவி அனுபவமும் உண்டாகும்'.[18]

16. கவிஞன் என்ற அடிப்படை

டி, கே. சி. தனிப் பாடல்களைத் திறனாய எடுத்துக்-கொள்ளும்போது கவிஞன் பெயரைச் சுட்டும்போதும் சுட்டாத போதும் கவிஞனுக்கு சிறப்புக் கொடுத்துக் கவிதையை அணு-குகும் வெளிப்பாட்டுக் கொள்கையைப் பின்பற்றவில்லை. கவிதையையே முதன்மையாகக்கொண்டு அணுகுகிறார்.[19]

17. பாடலில் திருத்தம் செய்தல்

டி. கே. சி. தான் திறனாய எடுத்துக்கொண்ட தனிப் பாடல்கள், 'கவியுருவம்' பெற்றவையாயில்லை எனக்கருதும் போது அவற்றைத் திருத்தியுமுள்ளார். சான்றாக,

இதுவோ திருநகரி
    ஈதோ பொரு (நை)
இதுவோ பரம பதத்து
    எல்லை - இதுவோதான்
வேதம் (பகர்ந்திட்ட)
    (மெய்ப் பொருளின்) உட்பொருளை
ஓதும் சடகோபன்
    ஊர். [20]

என்று பாடலைத் திருத்தியுள்ளார். இப்பாடலில் 'பொருநல்' என்றிருந்த பாடத்தைப் 'பொருநை' என மாற்றியும், 'வேதம் தமிழ்செய்தமெய்ப்பொருட்கும்உட்பொருளை' என்ற அடிகளை வேதப் பகர்ந்திட்ட மெய்ப்பொருளின் உட்பொருளை என்று மாற்றியும் அமைத்துள்ளார் டி. கே. சி. இவ்வாறு அவர் பாடலடிகளைத் திருத்தியமைக்க, கவிதையில் எதிர்பார்க்கும் உருவம், உணர்ச்சி ஒழுங்குற்ற ஓசை ஆகியவையே அடிப்படையாக அமைந்திருக்கக்கூடும்.

18. தலைப்பிடல்

பாட்டிலிருந்து ஒரு சொல்லையோ ஒரு தொடரையோ கட்டுரைத்தலைப்பாக அமைக்கும் போக்குப் பெரும்பாலும் டி. கே. சி. யிடம் காணப்படவில்லை. 'இதய ஒலி' தொகுதியில் உள்ள இருபது கட்டுரைகளில் 'என் அத்தை' என்ற கட்டுரை மட்டும், பாடலில் வரும் சொற்றொடரைக்கொண்டு அமைந்தது. 'அற்புத ரஸம்' நூலில் உள்ள எட்டுக்கட்டு--ரைகளில் 'ஒப்பிலாத' என்ற கட்டுரை பாடலில் வரும்

சொல்லைக்கொண்டு அமைந்தது. மற்ற கட்டுரைகள் பெரும்பாலும் கலை, இலக்கியம் தொடர்பான தலைப்புக்களைக்கொண்டுள்ளன. காட்டாக, இதய ஒலி அற்புதரஸம், குற்றாலக் குறவஞ்சி, கவியும் உருவமும், கருத்தும் கவியும் கண்ணாரக் காண ஒரு கவிஞர், அழகு தூண்டிய வீரம், புதிய இலக்கியம் திருநெல்வேலிச் சீமையும் தமிழ்க்கவியும், ஆகிய கட்டுரைத் தலைப்புக்களைக் குறிப்பிடலாம்.

டி. கே. சி. யின் தனிப்பாடல் அணுகுமுறையில் காணப்படுவனவாகக்குறிக்கப்பட்டுள்ளமேற்கூறியபதினெட்டு உத்திகளையும், அவர் அனைத்துத் தனிப்பாடல்களை அணுகும்போது பின்பற்றினார் எனக் கூறமுடியாது. சில தனிப் பாடல்களை அணுகும்போது இந்தப் பதினெட்டு உத்திகளில் சில உத்திகள் குறைந்து வரவும் காணலாம்.

மேலே குறிக்கப்பட்டுள்ள பதினெட்டு உத்திகளைத் தவிர முத்தொள்ளாயிரம், குற்றாலக் குறவஞ்சி, முக்கூடற்பள்ளு ஆகிய நூல்களிலுள்ள பாடல்களை அணுகும்போது அவற்றில் நாடகப்பண்பு இருத்தலை அறிந்து அவற்றை அணுகியிருப்பதையும் டி. கே. சி. யிடம் காணமுடிகிறது. இந்நூல்களை நாடக இலக்கிய வகைமையில் சேர்த்து டி. கே. சி. முழுமையாக நாடகங்களைத் திறனாய்வு செய்வதுபோலத் திறனாய்வு செய்துள்ளார். எனக் கூறமுடியாது. தனிப்பாடல் அணுகுமுறையே பெரும்பாலும் இங்கும் கடைப்பிடிக்கப்படுகிறது. அவற்றுக்கு மேலாக நாடகப் பண்பு இருத்தலை அறிந்து அணுகியுள்ளமை இங்கு இடம்பெற்றுள்ளது. முத்தொள்ளாயிரப் பதிப்பின் முன்னுரையில் நாயகி, பெற்றதாய் செவிலித் தாயார்கள், தோழிகள் ஆகிய பாத்திரங்களை வகுத்துவைத்துக்கொள்ளவேண்டும் என்கிறார் டி. கே. சி.[21]

'நீராட்டி நீங் (கு) என்றால்
நீங்குமோ'

என்பது 'சொல்லபிநயந்தான்' என்கிறார் அவர்[22]. 'சரியான-படி பாடல்களை அனுபவிக்க வேண்டுமானால் பாட்டும் கூத்தும் கலந்த நாடகத்தில் பார்த்து அனுபவிக்க வேண்டும். புலவர்கள் பள்ளி, பள்ளர் வேஷந்தரித்து ஆடிக்காட்டிய நாடகமே முக்கூடல்ப் பள்ளு. தமிழைக் கற்றவர்களே அதை அனுபவிக்க அதிகாரிகள்'[23] என டி. கே. சி. முக்கூடற் பள்ளுக்கு முன்னுரை எழுதியிருயபதை நோக்க முக்கூடற் பள்ளுப் பாடல்களில் நாடகப்பாங்கு இருப்பதை உணர்ந்து அவற்றை அணுகியிருப்பதைக் காணமுடிகிறது.

(ii) டி. கே. சி.யின் காப்பிய அணுகுமுறை : தனிப்பாடலும் காப்பியமும்

சங்க காலத்தில் எழுந்த செய்யுட்களெல்லாம் தனிச் செய்யுட்களே : இவை கதை முதலியனத் போலத் தொடர்ச்-சியாக வரும் தொடர்நிலைச் செய்யுட்கள் அல்ல. தனிச் செய்யுட்கள் மெல்ல மெல்ல வளர்ந்து மதுரைக்காஞ்சிபோல் மிக நீண்டு முடிந்தன. மதுரைக்காஞ்சி எழுநூற்று என்பத்-திரண்டு அடி கொண்டது. இங்கே ஒரு பாட்டு நீண்ட வாக்கியமாக அமையும். இத்தகைய தனிச் செய்யுட்களை அகப்பொருள் கோவைபோல் அமைத்துத் தொடர்நிலைச் செய்யுளாக மாற்றுதல் கூடும். அத்தகைய முயற்சி சிலப்-பதிகாரத்தில்தான் அரும்புவிடக் காண்கிறோம்[24] என்று தெ. பொ. மீ. தனிப்பாடல்களே காப்பியம் தோன்ற நிலைக் களனாய் அமைந்தன என்று கூறுகிறார். மேலும் அவர், காப்பியத்தில் இயற்கையின் புணைந்துரையும் புனலாட்டு முதலியனவும் இடம்பெறுவது எங்கும் நாம் காணும் காட்சி யேயாம். இவை இவ்வாறு காப்பியத்தில் மிக நீண்ட இடம் பெறுவதற்குத் தனிச்செய்யுட்களாக அமைந்து வளர்ந்த சிலப்பதிகாரத்தால் எழுந்த மரபினை உணராமல் போனால் கம்பராமாயணம் முதலிய பிற்காலக் காப்பியங்களில் வரும் பல பகுதிகள் மற்றொன்று விரித்தலாகவே தோன்றும்.[25] என்று. தனிப்பாடல்கள் காப்பியமாக வளர்ந்த மரபினைக்

கருத்திற்கொண்டே காப்பியத்தை அணுகவேண்டும் என்றும் கூறுகிறார். 'காப்பிய வகைமை இலக்கியங்களில் தனிநிலை அல்லது தன்னுணர்ச்சிப் பாத்திரத்தன்மை இல்லையென்று கூறமுடியாது; நாடகப்பண்பு இல்லையென்றும் சுட்டமுடியாது. மேலோங்கிய கூடுதற் பண்பால் இலக்கிய வகைமை பெயர் பெறுகிறது'[26] என்கிறார் தமிழண்ணல். காப்பியத்தில் தனிப்பாடல் தன்மையும் காப்பியத் தன்மையும் உண்டு என்று கருதும் அவர் காப்பிய இலக்கியம் என்பதைவிட இலக்கியத்தின் காப்பியப்பண்பு என்றும் தனிநிலைப்பா என்பதைவிட இலக்கியத்தின் தனிநிலைப்பண்பு என்றும் சுட்டுவது பொருத்தமுடையது எனக்கருதுகிறார்.[27]

டி. கே. சி. யும் காப்பியத்தில் தனிப்பாடல் தன்மை உண்டு என்று கருதுகிறார்.

தனிப்பாடல்களின் சுவையைத் தமிழர்கள் மிகவாக அனுபவித்திருக்கிறார்கள்.

கவிக்குச் சுருங்கச் சொல்லல்தான் உத்தி என்று எப்படியோ கண்டு கொண்டார்கள்.

கம்பர் பாடிய இராமாயணம் இதிகாசம்தான். ஆனாலும் ஒவ்வொரு பாடலும் தனிப்பாடலாகவே நின்று ஒலிக்கிறது. உள்ளத்தைப் பற்றுகிறது. தனிப்பாடல்களைத் தங்கச்சரட்டில் கோத்தது கம்ப இராமாயணம் என்று சொல்லவேண்டும்.[28]

மேற்கூறியதிலிருந்து, "கம்ப ராமாயணம், தனிப் பாடல் தன்மையை உள்ளடக்கியது என டி. கே. சி. கருதியுள்ளது புலனாகிறது.

தனிப்பாடல் தன்மையைக் காப்பியம் உள்ளடக்கியிருப்பினும், தனிப்பாடலை அணுகுகின்ற முறை வேறு; காப்பியத்தை அணுகுகின்ற முறை வேறு. காப்பியத்தை அணு-

கும்போது பாடல்களுக்கிடையே உள்ள தொடர்பையும்; காப்பியக் கட்டுக்கோப்பையும் காணவேண்டுவது அவசியம். 'தனி மரம் எவ்வளவு வானுற ஓங்கி வளர்ந்திருந்தாலும் தோப்பாகாது. எவ்வளவு நயப்பாடலாக இருந்தாலும் தனிப் பார்வை காப்பியப் பார்வையாகாது அந்நயப்பாடலும் காப் பியத்தின் உறுப்பெனக் கொண்டு தொடர்பழகு காண-வேண்டும்[29] என்கிறார் வ. சுப. மாணிக்கம். மேலும் அவர், 'பாட்டுக்களுக்கிடையே மறைந்துகிடக்கும் நினைவுத் தொடர்பைக் கண்டு படித்துச் செல்வது நல்ல காப்பியப் பார்வையாகும்'[30] என்றும் கூறுகிறார். தனிப்பாடல்களில் ஆழமான பயிற்சியில்லாவிட்டால் முழுக்காட்சி புலப்படாது என்பது அவர் கருத்து.[31]

மேலே கூறியவற்றை நோக்கத் தனிப்பாடல்களே காப் பியமாக வளர்ச்சி பெற்றுள்ளமையின் காப்பியம் தனிப்பாடல் தன்மையையும் கொண்டிலங்கும் என்றும் காப்பியத்தை அணுகுகின்றபோது தனிப்பாடல் பார்வையோடு நின்று-விடாது முழுமையான காப்பியப் பார்வை தேவை என்பதும் புலனாகிறது இனி, டி. கே. சி. கம்பராமாயணத்தை எவ்வடிப்படையில் அணுகியுள்ளார் எனக் காணலாம்.

டி. கே. சி.க்கு முன்பு கம்பராமாயணத்தைத் திறனாய்ந்த வர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர் வ. வே. சு அய்யர். மேனாட்டு இலக்கியங்களிலும் திறனாய்வு முறைகளிலும் பயிற்சி பெற்-றிருந்த வ. வே சு. அய்யர். மேனாட்டுக் காப்பியங்களை யும் காப்பிய இலக்கணங்களையும் மனதுட்கொண்டு கம்பனை அணுகினார். அவர் தன்னுடைய 'Kamabaramayana-AStudy' என்ற நூலின் முன்னுரையிலே இலியட் (ILiad) ஏனியட் (Aeneid) துறக்க நீக்கம் (Paradise Lost) மகாபாரதம் ஆகிய வற்றோடு ஒப்பிட்டு; அவற்றைக்காட்டிலும் கம்பராமாயணம் சிறந்தது எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[32] எனவே வ. வே. சு. அய்யரின் காப்பிய அணுகுமுறை ஒப்பியல் இலக்கியத்திறனாய் வைச்சார்ந்தது எனக் கொள்ளலாம்.

வ வே. சு. அய்யர் காப்பியத்திலுள்ள பாடல்களைத் தனிப்பாடல் நிலையில் மட்டும் நோக்காது, காப்பியம் என்ற முழுமைத்தன்மையையும் கருத்திற்கொண்டு அணுகவேண்டும் என எண்ணியுள்ளார் என்பது பின்வரும் அவரது கூற்றால் தெளிவாகிறது. ''நம்மவர் காட்டிலுள்ள மரங்களைத் தனி தனியே கவனித்துக்கொண்டுவந்து அரணியத்தை மறந்து விட்டார்கள். மேனாட்டவர் மரங்களைக்கவனித்ததோடு கூட அரணியத்தைப்பற்றியும் விசேஷமான ஆராய்ச்சிகள் செய்துள் ளார்கள்'' [33]. மேனாட்டாரைப்போல காப்பியத்தை முழுமை யாகக் காணவேண்டும் என்ற கருத்தையே வ. வே. சு. அய்யர் இவ்வாறு வெளியிட்டுள்ளார் தனிப்பாடலை அணு கும் முறைக்கும் காப்பியத்தை அணுகின்ற முறைக்கும் உள்ள அடிப்படையான வேறுபாடு காப்பியக் கட்டமைப்பு பற்றி ஆராய்வது என்பது அவர் கருத்தாகலாம்.

வ. வே. சு. அய்யருக்குப் பின்பு கம்பராமாயணத்தைத் தமிழ் நாட்டில் எடுத்துக்கூறி, அதை திறனாய்வும் செய்த வர்களில் குறிப்பிடத் தக்கவர் டி. கே சி. டி. கே சி. யின் கம்பராமாயணத் திறனாய்வு தனிப்பாடல் 'அணுகுமுறையி- -லேயே அமைந்துள்ளது எனக்கருதுகிறார் க. கைலாசபதி.

காபியத்தின் ஊடே ஆங்காங்கு உணர்ச்சிச்செறிவான செய்யுள்கள் வரக்கூடுமாயினும், பொதுவாகக் காப்பியச் செய்யுள்கள் உணர்ச்சிப் பிழம்புகளாக இருக்கும் எனக்கருது- -தல் ஏற்புடையதன்று. அவ்வாறு கருதியதின் விளைவாகவே டி. கே. சி. கம்பராமாயணத்தில் பல்லாயிரக்கணக்கான பாடல் களை இடைச்செருகல்களாக மனப் போக்கான முறையில் நீக்கிவிட்டார். காப்பியச்செய்யுள்களைத் தனிநிலைச்செய்யுட் களுடன், குறிப்பாகத் தன்னுணர்ச்சிப்பாடல்களுடன் சேர்த்துக் குழப்பினார் அவர். வேறுபாடுகளைக்கவனிக்கவில்லை. [34]

டி. கே. சி. யின் தனிப்பாடல் அணுகுமுறையில் காணப் படும் உத்திகள் இவ்வியலின் முற்பகுதியில் விளக்கப்பட்டன.

அவ்வுத்திகளில் பெரும்பாலானவற்றை டி. கே. சி. கம்ப ராமாயணத்தை அணுகும்போதும் பின்பற்றினார் என்பது உண்மையே. காப்பியத்தை அணுகும் போதும் அவர் அழகியற் கொள்கையையும் உருவவியல் அணுகுமுறையையுமே பின்பற் றினார். கம்பன் பாடல்களில் ஓசை, உருவம், உணர்ச்சி ஆகி யவற்றை டி. கே. சி. எதிர்நோக்குவது இக்கருத்தை வலி- யுருத்துகிறது.

வையாபுரிப்பிள்ளை, கம்பராமாயணத்தை டி. கே. சி. அணுகிய முறைக்கு 'ரஸிக முறை' என்று பெயர் கொடுத்து அதைப்பற்றிப் பின்வருமாறு கூறுகிறார்.

'' இராமாயணச் செய்யுட்களை ஓசை, தாளம், அழுத் தம், அமைப்பு முதலியவற்றின் மூலமாய்ப் பலரும் ரஸிக்கும் படியாகச்செய்வதே இம்முறையின் நோக்கம். கதை நிகழ்ச்சி களைக்காட்டிலும், தமிழ்ச்செய்யுட்களை எடுத்து அவற்றின் நயங்களையே இம்முறை புலப்படுத்திச் செல்லும். தனிச் செய்யுட்களுக்கு ஏற்ற அடி நிலம் (Background) அமைத்து அவற்றை விளக்குதலும் இம்முறையின் ஒரு முக்கிய இயல்பாகும்'' [35]

டி. கே. சி. யின் ரஸிகமுறை தனிப்பாடல் அணுகுமுறை- -யை ஒட்டி அமைந்தது என்று வையாபுரிப்பிள்ளை கருதி- -யுள்ளதை மேலே காட்டியுள்ள அவர் கூற்று விளக்கிநிற்கிறது

டி. கே. சி. '' தனிப்பாடல்களைத் தங்கச் சரட்டில் கோத்தது கம்பஇராமாயணம் '' [36] என்று கருதுவதால் அவர் கம்பஇராமாயணம் முதலிய பாடல் நிலையிலும் காப்பிய நிலையிலும் அணுகியுள்ளார் எனக்கொள்ளலாம். ''கம்பர் பாடிய இராமாயணம் இதிகாசம்தான்'' [37] என்று டி கே. சி. கூறுவது அவர் கம்ப ராமாயணத்தைக் காப்பியம் என்ற நிலையில் அணுகியுள்ளமையை உணர்த்துகிறது. காப்பியம் என்ற அடிப்படையை அறவே ஒதுக்கிவிட்டு, டி. கே. சி.

தனிப்படால் அணுகு முறையிலேயே கம்பராமாயணத்தை அணுகுகிறார் எனக்கூறஇயலாது. அவரிடம் காப்பியப்பார் வையும் இருந்தது. டி. கே. சி.யின் காப்பிய அணுகுமுறை எத்தகையது என இனி ஆராயலாம்.

டி. கே. சி. இதிகாசம்[38] காவியம்[39] என்ற சொற்களால் காப்பியத்தைக்குறிக்கிறார். அவர் மேனாட்டுக்காப்பிய இலக் கண விதிகளையோ, தமிழ் இலக்கண நூல்கள் கூறும் காப்பிய இலக்கணங்களையோ அடிப்படையகாக்கொண்டு கம்பனை அணுகவில்லை; தன் அனுபவத்தையே அடிப்படையாகக் கொண்டு அணுகுகிறார். கம்பராமாயணத்தை ஒப்பியல் இலக்கியத்திறனாய்வு முறையில் அணுகும் வ. வே. சு. அய்யரின் காப்பிய அணுகுமுறையினின்றும் இது வேறுபட்டது ஒரோவழி கம்பராமாயணத்தை மேனாட்டுக்காப்பியங்களோடு டி. கே. சி. ஒப்பிட்டுக் காட்டினாலும், பெரும்பான்மையும் அவர் உலகியல் நடைமுறையையும் தன் அனுபவத்தையுமே துணையாகக்கொண்டு, காப்பியத்தன்மையைக் கம்பராமாய ணத்தில் காணுகிறார் எனலாம். வ. வே. சு. அய்யரின் காப்பிய அணுகுமுறை ஒரு பெண்ணின் அழகைப் பிற பெண் களின் அழகோடு ஒப்பிட்டுக்காண்பது போன்றதென்றும், டி. கே. சி. யின் காப்பிய அணுகுமுறை ஒரு பெண்ணின் அழகை, அவள் உறுப்புக்களை நோக்கி உணர்வது போன்றது என்றும் கூறுகிறார் ல. சண்முகசுந்தரம்.[40]

டி. கே. சி. யின் காப்பிய அணுகுமுறையில் சில உத்திகள்:

1. காப்பியக்கட்டுக்கோப்பு.

ராமன் லட்சுமணன் சீதை ஆகிய மூவரும் சித்திரகூட பர்வதத்தை விட்டு, நேராகத் தண்டகாரண்யத்துக்குப் போனார்கள் என்று சொன்னதில் கதைப்பொருத்தம் இருக் கிறது. வேறு கதைகளையும் விஷயங்களையும் புகுத்தி

வித்தியாசப் படுத்துவது அவசியம் அல்லாத காரியம். அவை இதிகாசத்தின் கட்டுக்கோப்புக்குப் பலவீனத்தையே கொடுத்து விடுகின்றன.

ஆரணிய காண்டத்தை ஆரம்பிக்கிற விராதன் வதைப் படலம் சரபங்கர் படலம் இவைகளைப்பார்த்தால் அது தெரியவரும்.[41]

மேலே காட்டிய பகுதியில் 'காப்பியக் கட்டுக்கோப்பு' என்பதனைக் கருத்திற் கொண்டு கம்பராமாயணத்தை டி. கே. சி. அணுகியிருப்பதைக் காண்கிறோம்.

கம்பராமாயணம் வால்மீகி ராமாயணத்திலிருந்து பெரிதும் வேறுபட்டது எனக்கருதுகிறார் அவர்.

கம்பராமாயணம் என்றால், வால்மீகி எழுதிய மூலக் கதையை ஒருவகையாத் தழுவி எழுதியதே ஒழிய, அதன் மொழிபெயர்ப்பு அல்ல. ஷேக்ஸ்பியர் என்ற ஆங்கில நாடக ஆசிரியர் எப்படிப் பழைய கதைகளை சாரச்சட்டங்களாக உபயோகித்துக் கொண்டாரோ, அப்படியேதான் கம்பரும் வால்மீகி செய்த கதையைச் சாரச்சட்டமாக உபயோகித்துக் கொள்கிறார். கட்டிடமெல்லாம் சொந்த சிருஷ்டியே[42]

இப்பகுதியில் கம்பன் காப்பியம், வால்மீகி ராமாயணத்தைத்தழுவி எழுந்ததானாலும் புதிய கட்டுக்கோப்பில் அமைந்தது என டி. கே. சி கருதுவதை அறிய முடிகிறது.

2. காப்பியக்கரு

''தண்ட காரண்யம் என்று வளம் பொருந்திய விசால மான வனம். அயோத்தியை விட்டு சௌகரியமாக வெகு தூரத்திலிருக்கிறது. அங்கே போகிறோம்நாம்-ராமலட்சுமணர் சீதையோடு.

ராமாயண இதிகாசத்தின் லட்சியத்துக்கு இங்கே தான் வித்து விதைத்தாகிறது'' [43] என்று டி. கே. சி. கூறுகிறார் காப்பிய நோக்கம் நிறைவேற தண்டகாரண்ய நிகழ்ச்சிதான் காரணம் என்பது அவர்கருத்து காப்பிய நோக்கம் அதர் மத்தை நீக்கி தர்மத்தை நிலைநாட்டுவது என்றும் எனவே யுத்தகாண்டத்தைச்சார்ந்தே மற்ற ஐந்து காண்டங்கள் அமை--கின்றன என்றும் சீதையைக்குறித்துக் காப்பியம் அமைவ-தால் அதற்கு 'சீதாயனம்' என்று பெயரிடலாம் என்றும் கூறுகிறார் அவர். [44] இதை நோக்கக் கம்பராமாயணக் காப்பியத்தின் கரு அறமில்லாததை நீக்கி அறத்தை நிலை நாட்டுவது என டி. கே. சி. கருதியிருப்பது தெரியவருகிறது.

3. காப்பிய வளர்ச்சி

காப்பியத்தில் கதை வளர்வதற்குரிய உத்திகளைக் கம்பர் பின்பற்றியுள்ள முறைமை பற்றியும் டி. கே. சி. எடுத்துக் காட்டியுள்ளார். சான்றாக, 'ராமனைக் கடுமையான வார்த்தை சொல்லிக் கண்டித்த மாதிரிப் பேசவேண்டும் என்ற சிரமத்தினாலேயே ஜடாயுவுக்கு அசதி ஏற்பட்டது. உயிருமே போய்விட்டது விஷயத்தைச் சொல்ல முடியாமல் போய்-விட்டது. இதிகாசம் வளருகிறது. அற்புதமான உத்தி' [45] என்று டி. கே. சி. கூறுவதைக்கொள்ளலாம். இங்கு, சீதையை இராவணன் தூக்கிக்கொண்டு எப்பக்கம் போனான் என்று சொல்ல முடியாமல் சடாயு இறந்துவிடுவதனாலேயே கதை மேலே தொடர, - காப்பியம் வளர நல்ல வாய்ப்பும் கிட்டு கிறது என்றும் இவ்வாறு அமைந்துள்ளமை சிறந்த உத்தி என்றும் டி. கே. சி. கருதியிருப்பது தெரிகிறது.

4. பாத்திரப்படைப்பு

காப்பியத்தில் இடம்பெறும் பாத்திரங்களின் பண்பு நலன் களை ஆராய்வதும் காப்பியப் பார்வையில் அடங்கும். டி. கே. சி. கம்பராமாயணத்தில் வரும் பாத்திரங்கள் அனைத்தையும்

பற்றித் தனித்தனியே விரிவாகக் கட்டுரைகளாக எழுதவில்லை 'அற்புத ரஸம்' என்னும் நூலில் 'கைகேயி உள்ளம்', 'கோசலை உள்ளம்' என்னும் கட்டுரைகளில் கைகேயி, கோசலை ஆகியோரது பாத்திரப் பண்பு பற்றித் தனித்தனியே விளக்கியுள்ளார். 'இதய ஒலி' நூலில் இடம்பெற்றுள்ள 'அழகு தூண்டிய வீரம்' என்ற கட்டுரை இராமனின் பாத் திரப் பண்பு பற்றிச் சுட்டுகிறது. இவை தவிர 'கம்பர் தரும் ராமாயணம்' பதிப்பில் 'குறிப்பு'ப் பகுதியில் பாத்திரங்களின் பண்பு பற்றிச் சுட்டிக்காட்டும் போக்கு காணப்படுகிறது

1. இராமன் பாத்திரப் பண்பு

'ஆளயாவுள' என்று தொடங்கும் யுத்த காண்டம்-முதற் போர்ப்படலம் பாடலுக்கு விளக்கம் தந்துவிட்டு, குறிப்பில் பின்வருமாறு இராமனது பண்பு நலன்களைச் சுட்டுகிறார் டி. கே. சி.

வறண்ட இடத்தில்தான் ஆகாரம் இன்மை காரணமாக வழிப்பறி கொள்ளை முதலியன நடக்கின்றன என்பது தற் காலத்தின் அனுபவம்.

நீர்வளம் நிலவளம் உடையதாய் ஆகாரதளம் உள்ள இடத்தில் கொடுமை இருக்கக்காரணம் இல்லை. விருந்தோம் பலும் ஈகையும். தாராள மனப்பாங்குமே பரவி இருக்கும். அத்தகைய நாட்டிலப் பிறந்தவர்களுக்குக் கருணை உண்டா வது இயல்புதான்.

வளங் கொண்ட கோசல நாட்டில் பிறந்து வளர்ந்து இதயப்பண்பாடு கொண்ட ராமனுக்குக் கருணை பிறந்ததில் வியப்பில்லை என்பதை அழகாய்க் காட்டுகிறார் கம்பர்.

கோசல நாட்டை வர்ணிப்பது வெறும் வர்ணிப்பு அல்ல. கதாநாயகனது இதயப்பண்பைக் குறிப்பிடவந்த பொருள் கொண்ட வர்ணனை [47]

இராமனது கருணைத் தன்மையை மேற்கண்டவாறு எடுத்துரைக்கும் டி. கே. சி. இராமனது பாத்திரம் உயர்ந்த இலட்சியப் பாத்திரம் என்றும்[48] இராமன் வீரம் மிக்கவனாக இருப்பினும் காதல் எண்ணம் வரும்போது தளரும் இயல்பினன் என்றும்[49], கடவுள் தத்துவத்தின் நேர்சாயலாய் இருப்பவன் என்றும்[50], இரக்கத்தை ஒழிக்க இயலாத இயல்பினன்[51] என்றும் பல்வேறு இடங்களில் இராமனுடைய பாத்திரப் பண்பைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

மேற்கண்டவாறு டி. கே. சி. கும்பகர்ணன் பாத்திரத்தில் காணப்படும் இயல்புகளையும், அவற்றில் மேலோங்கிக் காணப்படும் இயல்பினையும் எடுத்துக்காட்டியுள்ளார். மேலும் கும்பகர்ணன் உயர்ந்த இலட்சியத்தோடு கூடிய பாத்திரம்[55] என்றும் வீரம், நீதி, அன்பு எல்லாம் நிறைந்த பாத்திரம்[56] என்றும் டி. கே. சி. எடுத்துக்காட்டியுள்ளார்.

4. பிற பாத்திரங்கள்

மேற்கூறிய பாத்திரங்களைத் தவிர தசரதன்[57], பரதன்[58], வாலி[59], குகன்[60], சடாயு[61], சூர்ப்பணகை[62], இலக்குவன்[63] வீடணன்[64], இராவணன்[65], இந்திரசித்து[66], அமரன்[67] ஆகிய பாத்திரங்களின் பண்பு நலன்களையும் டி. கே. சி. கம்பர் தரும் ராமாயணப் பதிப்பின் 'குறிப்புப்' பகுதிகளில் எடுத்துக் காட்டியுள்ளார். மேலும் காப்பியத்தில் இடம்பெறும் பாத்திரங்கள் நடைமுறை உலகில் காணும் மனிதர்களின் இயல்பை ஒட்டிப் படைக்கப்பட்டவையே என்றும் அவர் கூறுகிறார்.

கம்பரும் ராமாயணத்தைப் பாடியபோது தமிழ் நாட்டை விட்டுப் போய்விடவில்லை. அவர் வகுத்திருக்கிற பாத்திரங் களும் தமிழ் நாட்டு மக்களே.

தசரதனும் அவனது சத்தியமும் தமிழ்நாட்டில் கண்டவை சீதையும் கணவனைவிட நெருங்கிய கேளிர் பிறர் இல்லை யென்ற மனைமாட்சியும், இலக்குவனும் பரதனும் சத்துருக்

ஆனும் சகோதர வாஞ்சையும் இங்கு இருந்தவையே. இராவணனும் அரக்கர்களும் இதர தேசங்களிலெல்லாம் இருந்தது போலத் தமிழ் நாட்டிலும் இருந்தார்கள். கல்லுகளுக்கிடையே கல்லிகை பூத்த மாதிரி விபிஷணர்களும் தமிழ்நாட்டில் உண்டு கோசலை சியித்திரைகளோடு கைகேசி, கூனி, சூர்பனகை களும் சர்வ வியாபிகள்தான்.[68]

5. காப்பியக் கட்டுக்கோப்பு-பாத்திரப் படைப்பு-இயற்கை-இறந்த தன்மை

டி.கே.சி. காப்பியக் கட்டுக்கோப்பையும், பாத்திரங்களையும் இயற்கை இறந்த தன்மையையும் தொடர்புபடுத்தியும் கண்டுள்ளார். காப்பியக் கட்டுக்கோப்புக்கும் பாத்திரப் படைப்புக்கும் மரபு வழியிருப்பினும் காலத்திற்கும் பண்பாட்டிற்குமேற்ப தேவைப்பட்டால் கவிஞன் மாற்றுவது இயல்பு என்றும் அவர் கூறுகிறார்.

பூர்வமான இதிகாசத்தின் பாத்திரங்கள், கட்டங்கள் கட்டுக்கோப்புகள் இவைகளுக்கு நெடுநாள்பட்ட உறுதியொன்று அமைந்திருக்கிறது. அவைகளை ஏதோ காலதேச வர்த்தமானங்களுக்குத் தக்கவாறாகப் பிற்காலத்தவர் கையாளும்போது, மாற்றவேண்டியிருக்கிறது. அதுதான் - இதிகாச முறை, காவிய முறை, அதற்காக அசாதாரணமான சம்பவங்களையும் ஊடே சேர்த்துக்கொள்வது பரம்பரையான வழக்கம்.

கம்பரும் அவர் காலத்து இலக்கிய நாகரீகத்துக்குத் தக்கவாறாக, விஷயத்தைக் கொஞ்சம் மாற்றுகிறார். சீதையைத் தொடக்கூடாது என்ற அம்சத்தை வருவித்துக் கொள்கிறார். பூமியைத் தோண்டி அந்தத் தரையுடனே தூக்கிக்கொண்டு போகிறான் என்ற அம்சந்தான் அது[69]

இராவணன் சீதையைத் தொட்டுத் தூக்கிச்செல்லாமல் தரையோடு பெயர்த்து எடுத்துச் சென்றான் எனக்கூறல் வால்மீகியிலிருந்து கம்பன் வேறுபடும் இடம் என்பதையும் பாத்திரப்படைப்பையொட்டியே இத்தகைய இயற்கை இறந்த நிகழ்ச்சியைக் கம்பன் உருவாக்கினான் என்பதையும் மேற் கூறிய பகுதியில் எடுத்துக்காட்டியுள்ளார். டி. கே. சி. இதைப் போன்றே 'சுட்டினில் நின்றனன், தொழுத கையினன்' எனத் தொடங்கும் பாடலுக்குத் திறனாய்வுக் குறிப்பு வரையும்போது 'அனுமன் பெரியயோகி பல சக்திகள் வாய்ந்தவன். இத் தகைய பாத்திரத்தை இதிகாசத்தில் எடுத்துச்சொல்லும்போது அசாதாரணமான அடையாளங்களைக் கையாளுவது மரபு, அந்த மரபையொட்டி அனுமனது பெருமையை விசுவரூப *மாகக் காட்டி விளக்குகிறார் கவிஞர்'*[70] என்று குறிப்பிடுகிறார் பாத்திரப்படைப்பையும் இயற்கை இறந்த தன்மையினையும் இணைத்துப் பார்க்கும் நிலையை இப்பகுதியிலும் காண முடிகிறது.

6. இதிகாச ஏளனம் : (Dramatic Irony)

காப்பியத்தில் பின்வரும் நிகழ்ச்சியை முன்னரே குறிப்-பாக உணர்த்தும் பாங்கை 'இதிகாச ஏளனம்' என்ற தொட-ரால் டி. கே. சி. குறிப்பிடுகிறார். அயோத்தியா காண்டம் மந்திரப்பகுதியில் 'பஞ்சின் மென்தளிர்' அடிப்பாவை கோல் கொள' என்ற பாடலுக்குக் குறிப்பு வரையும் போது அப்-பாடலில் நாடகக்குறிப்பு உண்டு என்பதைப் பின்வருவாறு குறிப்பிடுகிறார் அவர்,

கைகேசியின் மீது தசரதன் வைத்துள்ள மதிப்பு எவ்வளவு சிறந்தது என்று தெரிகிறது. அது அரசியலோடு கலந்ததாயும் இருக்கிறது. மந்திரிமார் முன்பு எடுத்துச் சொல்வதும் இயல் பான காரியம். பின்வரும் காரியங்களை இப்படி கருவாக வைத்துச் சொல்லுவதை, அபூர்வமான 'இதிகாச ஏளனம்' என்று கிரேக்க ஆசிரியர்கள் சொல்லுவார்கள். யுத்தத்தோடு கலந்து நின்றது யார்: பஞ்சைவிட மெல்லிய பாதத்தையுடையவள்.[71]

7. நாடகப் பண்பு

டி. கே. சி. கம்பராமயணத்தை நாடகப் பண்பு வாய்ந்த பெருங்காப்பியமாகக் கருதுகிறார் என்கிறார். ல. சண்முக-சுந்தரம்.[72]

'கம்பராமாயயணம் ஒரே நாடகமாய் இருக்கிறதென்று சொன்னால் மிகையல்ல'[73]

'தமிழ் மக்கள் மனசையும் மலையாளிகளின் மனசையுமே சென்ற ஆயிர வருஷமாய்க் கம்பராமாயணம் கவர்ந்து வந்-ததற்குக் காரணம் அதன் நாடகப் பண்பே'[74]

மேற்கண்ட டி. கே. சி.யின் கருத்துக்களை நோக்க, அவர் கம்பராமாயணத்தை நாடகப் பண்பு வாய்ந்த காப்பி யமாகவே கருதியிருக்கிறார் என்பது தெளிவாகிறது.

'நாடகத்தில் அனுபவிப்பது இரண்டு விஷயங்கள். ஒரு இதயபாவம் மற்றொரு இதயபாவத்தைத் தாக்கும்போது எழுகிற சொல் ஒன்று. இரண்டாவது செயல். செயலை மெய்ப்பாடு என்று தமிழ் ஆசிரியர்கள் சொல்லுவார்கள்'[75] என டி. கே. சி. நாடகத்தின் இரண்டு சிறப்புக்கூறுகள் எவை என்பதைக் கூறுகிறார். கும்பகர்ணனும் இலக்குவனும் போர்புரியத் தொடங்கும் முன்பு பேசும் வீரம் செறிந்த சொற்கள் நாடகம் தொடர்பாகச் சொற்கள் எப்படித் தோன்று கின்றன என்பதையும் அனுமன் அயோத்திக்கு வந்து, பரதனிடம் 'காட்டிலிருந்து இராமன் திரும்பி வருகிறான்' என்ற செய்தியைச் சொன்னபோது பரதனின் செயல்கள் மகிழ்ச்சிப்பெருக்கினால் தடுமாற்றம் அடைந்தது. நாடகம் தொடர்பாகச் செயல் எப்படித் தோன்றுகிறது என்பதையும் தெளிவாக்குவதாக அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[76] மேலும் அவர் 'கம்பர் தரும் ராமாயணப்' பதிப்பில் குறிப்புப் பகுதியில், கூனி கைகேயின் மனத்தை மாற்ற முற்படும்போது பரதனை

நோக்கி 'உன் தாயும் தந்தையும் கொடியவர்களாக இருக்கிறார்கள். எனவே நீ என்ன செய்யப்போகிறாய் என்று கேட்பதாக அமையும் இடத்தில் 'நாடகப் பண்பு வாய்ப்பாய் வந்திருக்கிறது'[77] என்று குறிப்பிடுகிறார். மேலும் 'தூண்டும் இன்னலும் வறுமையும் தொடர்தர' என்ற பாடலில் நாடக இயல்' காணப்படுகிறது[78] என்றும் தசரதன் கைகேயிக்கு வரத்தைத் தந்த பின்பு வருந்தும் பகுதியில் 'கூறாமுன்னம் கூறுபடுக்கும் கொலைவாளின்' என்று தொடங்கும் பாடலில் 'அபூர்வமான நாடகப் பண்பு கிடக்கிறது'[79] என்றும் டி.கே.சி. கூறுவதை நோக்கும்போது அவர் காப்பியத்திலுள்ள நாடகத் தன்மையை அறிந்து போற்றியுள்ளதை உணரமுடிகிறது.

8. பாடல்களுக்கிடையே தொடர்பு கூறுதல்

டி. கே. சி. கம்பன் பாடல்களைத் தனித்தனியாகப் பார்த்ததோடு மட்டுமின்றி பாடல்களுக்கிடையேயுள்ள தொடர்பையும் பார்த்துள்ளார். ஆரணிய காண்டம் சடாயு-காண்படலத்தில் 'புரந்தான் முதலிய புலவர் யாரையும்' என தொடங்கும் பாடலுக்கும் 'காமன் என்பவனையும் கண்ணின் நோக்கினேன்' எனத் தொடங்கும் பாடலுக்கும் இடையே உள்ள தொடர்பைச்சுட்டும்போது முதற் பாடலில் தேவர்களை ஒதுக்கிவிட்டு, மன்மதனை இரண்டாவது பாடலில் தனியாகக் கூறுவதில் நாகரீகமும் வேகமும் உண்டு என்றும், இராமன் இலக்குவன் ஆகியோருடைய அழகை அழுத்திச் சொல்லவே இரண்டு பாடல்களாகக் கம்பர் அமைத்துள்ளார் என்றும் அவர் கருதுகிறார்.[80]

சுந்தரகாண்டம் உருக்காட்டுப் படலத்தில்

'இத்தகையளாகி, உயிர் ஏமுறவிளங்கும்' எனத் தொடங்கும் பாடலுக்கும் 'மும்மையாம் உலகம் தந்த முதல்வற்கு' எனத் தொடங்கும் பாடலுக்கும் இடையே உள்ள தொடர்பை பின்வருமாறு சுட்டுகிறார் டி. கே. சி:

முந்திய செய்யுள் குறுகிய சந்தத்தில் சீதை பேச இயலா திருந்ததைக் காட்டியது. இந்தச் செய்யுளோ உணர்ச்சியானது பெருக்கெடுத்து ஓடும் பாவத்தைக் காட்டுவதாய் நீண்டு ஒலிக் கிறது இரண்டு செய்யுள் உருவத்தின் வித்தியாசம் தெரியும்[81]

இப்பகுதியிலும் பாடல்களுக்கிடையே உள்ள தொடர்-பையும், வேறுபாட்டையும் டி. கே. சி. சுட்டியிருப்பதைக் காணமுடிகிறது.

9. பிற காப்பியங்களோடு ஒப்பீடு

டி. கே சி. சிலவிடங்களில் கம்பராமாயணத்தைப் பிற மொழிக் காப்பியங்களோடும் இணைத்துக் கண்டுள்ளார். பெண்கள் காரணமாகவே பெரும் போர்கள் நிகழ்ந்திருக் கின்றன. கம்பன் காப்பியம் செய்தமைக்கும் ஹோமர் காப் பியம் செய்தமைக்கும் இது அடிப்படையாக அமைந்துள்ளது. என்பதைப் பின்வருமாறு அவர் விளக்குகிறார்:

ஹெலன் என்ற ஒரு பெண்ணின் காரணமாக ஐரோப்பாக் கண்டமும் ஆசியாக் கண்டமும் ஒன்றோடொன்று மோதின என்று தோன்றும்படி பெரு நெடும்போர் விளைந்ததாம். அதைப் பாடினார் மேல்நாட்டு இதிகாச கர்த்தா ஹோமர்.

மெல்லியலாள் ஒருத்தியின் பொருட்டு மகா யுத்தங்கள் நிகழும் என்று எடுத்துக் கூறுவதில் ஒரு ரஸம். மென்மை திண்மை ஆகிய இரண்டும் முரண்பட்டவைகளாய் இருந் தாலும் எப்படி அவை பரஸ்பரம் சார்ந்து கிடக்கின்றன என்ற உண்மையை ராமாயணமும் விளக்குகிறது.[82]

இப்பகுதியில் ஹோமர், கம்பர் ஆகிய இருவரது காப்பியங் களிலும் கருப்பொருள் ஒத்த தன்மையில் விளங்குவதை ஒப்பிட்டுக் காட்டியிருக்கிறார் டி. கே. சி.

10. காப்பிய வருணனை

கம்பருடைய கற்பனைத் திறனைக் காணப் பாடலை முழுமையாகக் காணவேண்டும் எனக்கருதுகிறார் டி. கே. சி ' கம்பருடைய வருணனா சக்தி, அரைஅடி, கால்அடி, அரைப்பாட்டு, கால்பாட்டு இவைகளைச் சொல்லிப் பார்த்தால் தெரியாது கவியின் நாலடியையும் சேர்த்து முழு உருவமாகப் பார்த்தால்தான் தெரியவரும்'.[83] இங்கு வர்ணனைப் பகுதியை பாடலில் முழுமையாகக் காணவேண்டும் என அவர் கருதுவதை உணரமுடிகிறது. நாட்டு வருணனை நகர் வருணனை எனவருகின்ற பகுதிகளில் வெறும் கற்பனையையும் வருணனையையும் மட்டும் டி. கே. சி. எதிர்பார்ப்பதில்லை என்பதைப் பின்வரும் அவர் கூற்று தெளிவு படுத்துகிறது.

உலகத்திலுள்ள கவிஞர்கள் அனேகமாய் எல்லோருமே இயற்கைக்காட்சிகளையும் செயற்கைக் காட்சிகளையும் வருணிக்க முயலுவார்கள். காட்சிகளை அவர்கள் எவ்வளவு அனுபவித்தபோதிலும், வருணனைகளை வாசகர்கள் அனுபவிக்கிறார்களா என்பதுசந்தேகமான காரியமே. வாசகர்களுடைய பொறுமையை அவை அநேகமாய்ச் சோதித்துவிடும். தமிழில் நாட்டு வருணனை, நகர வருணனை, மலை வருணனை என்றெல்லாம் வருணனைகள் உண்டு. இவற்றுக்குள் ஒருவர் சிக்கிக்கொண்டால் பெரிய ஆபத்துதான். ஆனாலும் கம்பர் வந்து காட்சிகளை வருணிக்கிறதென்றால், ஏதாவது ஒரு மனுஷ பாவத்தை உள்ளே ஏற்றிவிடுவார். அது காரணமாக அவர் வருணிக்கும் காட்சி நம்முடன் நேர்முகமாகப் பேசுகிற பான்மைக்கு வந்துவிடுகிறது.[84]

'கோசல நாட்டை வர்ணிப்பது வெறும் வர்ணிப்பு அல்ல. கதாநாயகனது இதயப்பண்பைக் குறிப்பிட வந்த பொருள் கொண்ட வர்ணனை'[85]

இப்பகுதிகளை நோக்கும்போது வர்ணனைப் பகுதிகள் கற்பனைக்குத் துணையாக மட்டும் நின்றுவிடாது பொருள் பொதிந்ததாக, ஏதாவதொரு செய்தியை விளக்க முற்படுவதாக அமைய வேண்டுமென டி.கே.சி. கருதியுள்ளது புலனாகிறது.

மேலே எடுத்துக்காட்டிய பத்து உத்திகளையும் டி.கே.சி. தம் காப்பிய அணுகுமுறையில் பின்பற்றியுள்ளார். இப்பத்து உத்திகளும் தனிப்பாடல் அணுகுமுறையில் காணப்படாதவை; காப்பிய அணுகுமுறையில் மட்டுமே காணப்படுபவை. எனவே டி.கே.சி. தனிப்பாடலை அணுகியுள்ள முறைக்கும் காப்பியத்தை அணுகியுள்ள முறைக்கும் சற்று வேறுபாடு உண்டு என இதனால் அறியமுடிகிறது.

சில முடிவுகள்

1. காப்பியம் ஒரு தனி இலக்கிய வகை. அதை அணுகத் தனிப்பாடல் அணுகுமுறை மட்டும் போதாது, காப்பிய அணுகுமுறையைத் தனிப்பாடல் அணுகுமுறையில் காண இயலாது. ஆனால் தனிப்பாடல் அணுகுமுறையைக் காப்பிய அணுகுமுறையில் காணலாம். டி. கே. சி. யின் திறனாய்விலும் காப்பிய அணுகுமுறை தனித்த நிலையில் உள்ளது.

2. தனிப்பாடல் அணுகுமுறை காப்பியத்தை அணுகுவதற்கும் செயல்முறையில் பயன்படக்கூடியது. காப்பியம் தனிப் பாடல்களால் உருவானது என டி. கே. சி கருதுவதால் அவர் காப்பிய அணுகுமுறையில் தனிப்பாடல் அணுகுமுறை இணைந்து வருகிறது

3. தனிப்பாடலைத் தன்னுணர்ச்சிப் பாடல், கையறு-நிலைப்பாடல், போற்றிப்பாடல் எனப் பாகுபடுத்தி டி.கே.சி அணுகினார் எனக் கூறமுடியாது. டி. கே. சி. க்குப் பிறகு, தற்காலத் தமிழ் திறனாய்வின் வளர்ச்சிப் போக்கில் அமைந்த

பாகுபாடுகள் இவை, எனவே அவர் தனிப்பாடலை அணுகும் போதும், கம்பராமாயணக் காப்பியத்திலுள்ள பாடலையும் தனியாக எடுத்து அணுகும்போதும் ஒரே முறையைப் பின் பற்றுகிறார் எனத் தெரிகிறது.

4. டி. கே. சி. யின் திறனாய்வு அணுகுமுறையில் தனிப் பாடல் காப்பியம் என்ற இரு இலக்கிய வகைகளுக்கும் பொருந்துவன, இக்கட்டுரையில் தனிப்பாடல் அணுகுமுறை-யில் காணப்படும் பதினெட்டு உத்திகளில், 1, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18 ஆகிய எண்ணிடப்பட்ட பதின்மூன்று உத்திகளாகும். அப்பதின்மூன்று உத்திகளாவன:

1. பாடலைத் தொடங்கும் முன்பு கேட்போரை உளப்படுத்தி தக்க முன்னுரை அமைத்தல்.
2. கடின சொற்களுக்கு மட்டும் பொருள் தரல்
3. தக்க இடங்களில் ஒப்பியல் இலக்கியத் திறனாய்வைப் பயன்படுத்தல்
4. பேசுவது போன்ற மொழிநடையைக் கையாள்தல்
5. பாடல் முழுமைக்கும் திறனாய்வுக் குறிப்புத்தரல்
6. பாடலின் உள்ளடக்கத்தைச் சுட்டல்
7. பாடலின் உணர்ச்சியைச் சுட்டல்
8. பாடலின் உள்ளடக்கத்தைக்காட்டிலும் உருவத்தையே அழகியல் அடிப்படையில் சிறப்பித்துக் கூறுதல்
9. உலகியல் அனுபவத்தையும் பண்பாட்டுஉணர்ச்சியையும் இலக்கிய அனுபவத்தில் இணைத்தல்
10. உணர்ச்சி வெளிப்பாடும் சுவையும் சுட்டல்
11. ஒலிநயம் சுட்டல்
12. பாடலில் திருத்தம் செய்தல்
13. தலைப்பிடல்

5. தனிப்பாடல். காப்பியம் என்ற இரண்டிலும் தனி பாட்டுக்கு மட்டுமே பொருந்தும் அணுகுமுறை உத்திகள். இக்கட்டுரையில் தனிப்பாடல் அணுகு முறையில் கூறப் பட்டுள்ள பதினெட்டு உத்திகளில் 2. 3, 7, 8, 16 என்ற எண்ணிடப்பட்ட ஐந்து உத்திகளாகும்.

அவ்வைந்து உத்திகளாவன :

1. பாடலை முதலில் முழுமையாகக்கூறிப்பின்னர் அதனைத் திறனாய்வு செய்யாது, அலகுகளாகப் பிரித்தல்.
2. ஒவ்வோர் அலகுக்கும் சிறுமுன்னுரை அல்லது களம் அமைத்தல்
3. பாடலின் எல்லா அலகுகளையும் கூறி முடித்த பின்னர் பாடலை முழுமையாகக் கூறல்
4. பாடலடிகளுக்கு இடையிடையே சிறுசிறு திறனாய்வுக் குறிப்புக்கள் தரல்
5. கவிஞன் என்ற அடிப்படையைப் போற்றாமை

தனிப்பாடல் அணுமுறையில் காணப்படும் மேற்கண்ட ஐந்து உத்திகள் மட்டும் காப்பிய அணுகுமுறையில் பொருந் தாமைக்குக் காரணங்கள் :

1. தனிப்பாடலை டி. கே. சி. சின்னஞ்சிறு அலகுகளாகப் பகுத்துக் கொண்டு...திறனாய்ந்தமை.
2. டி. கே. சி. கம்பன் என்ற கவிஞன் அடிப்படையை, கம்பராமாயணத்தைக் காப்பியமாக அணுகும்போது, காண்பது

குறிப்புக்கள்

1. 'டி. கே. சி. யின் கவிதைக்கொள்கை', 'டி.கே.சி.யின் திறனாய்வு அணுகுமுறை' ஆகிய இயல்களின் முடிவுப் பகுதிகளில் நிறுவப்பட்டுள்ள செய்தி.

2. டி. கே. சி. அற்புத ரஸம், பக். 5-6
3. மேலது, ப. 6
4. மேலது, பக். 6–7
5. மேலது, ப. 7
6. மேலது, பக். 7-8

(குறிப்பு: இப்பகுதியில் டி. கே. சி. எடுத்தாண்டுள்ள 'மாலை மணங்கமழ' எனத் தொடங்கும் இப்பாடல் மு. இராகவையங்கார் தொகுத்த 'பெருந்தொகை'யில் பாடல் எண்கள் 2168, 2169 ஆகியவற்றில் இடம்பெற்றுள்ளது. பாடல் எண். 2168-ல் இருந்து முதல் இரண்டு அடிகளையும் இணைத்து ஒரு பாடலாக அமைத்துள்ளார் டி. கே. சி.

7. டி. கே. சி, இதய ஒலி, ப. 112

(குறிப்பு: இப்பாடல் வேறுவடிவில் நந்திக்கலம்பகத்தில் காணப்படுகிறது. கழக வெளியீடு (1968) 'நந்திக்கலம்பகம்' பக்க எண். 242-ல் 'ஈட்டு புகழ் நந்திபாண' எனத் தொடங்கும் பாடலில் டி.கே.சி. காட்டியுள்ளது போன்ற பாடற் கருத்து காணப்படுகிறது.

8. மேலது, பக். 107-110
9. மேலது, ப. 110
10. மேலது, பக். 111-112
11. மேலது, ப. 69
12. மேலது, பக். 72-77
13. டி. கே. சி, அற்புத ரஸம், ப. 32
14. மேலது, ப. 33

(குறிப்பு: இப்பகுதியில் டி. கே. சி. எடுத்தாண்டுள்ள

'நாடுதும் வா நெஞ்சமே' என்ற பாடல் பிள்ளைப் பெருமாளையங்காரின் 'அஷ்டப்பிரபந்தத்தில்' 'நூற்றெட்டுத் திருப்பதியந்தாதி' என்னும் பகுதியில் 22-வது பாடலாக 'திருவிந்தளூர்' பற்றிப் பாடப்பட்டதாகக் காணப்படுகிறது).

15. டி. கே சி இதய ஒலி, பக். 76-77
16. டி. கே. சி. அற்புத ரஸம், ப. 1
17. மேலது, ப. 13
18. டி. கே. சி. இதய ஒலி, ப. 163
19. 'டி. கே. சி. யின் கவிதைக் கொள்கை' என்ற இயலின் முடிவில் இச்செய்தி நிறுவப்பட்டுள்ளது.
20. பாஸ்கரத்தொண்டைமான் [தொ. ஆ] ரசிகமணி டி. கே. சி. யின் கடிதங்கள், ப. 17

[குறிப்பு: இப்பாடல் மு. இராகவையங்கார் தொகுத்த பெருந்தொகையில் பாடல் எண். 1833-ல் எம்பெருமானார் பாடியதாகக் காணப்படுகிறது].

21. டி. கே. சி, முத்தொள்ளாயிரம், முகவுரை, பக். VI-VIII
22. மேலது, முகவுரை, ப. X
23. மு. அருணாசலம், முக்கூடற்பள்ளு, டி. கே. சி. முன்னுரை, ப. 53
24. தெ. பொ. மீனாட்சிசுந்தரன், குடிமக்கள் காப்பியம், ப. 23
25. மேலது, பக். 32-33
26. தமிழண்ணல், காப்பியம் சிறப்புரை

மதுரைப் பல்கலைக்கழகத்தில் 7-3-79 அன்று நடைபெற்ற 'இலக்கிய வகைகள்' கருத்தரங்கில் படிக்கப் பட்ட கட்டுரையில் காணப்படும் செய்தி. ப. 4

27. மேலது, ப. 4
28. ராஜேசுவரி நடராஜன் [தொ. ஆ] ரஸிகமணி மொழிகள், [பக்க எண். தரப்படவில்லை]
29. வ. சுப. மாணிக்கம், கம்பர், ப. 112
30. மேலது, ப. 27
31. மேலது, ப. 33
32. V. V. S. Aiyar, Kambaramayana - A Study, P. 1
33. வ. வே. சு. அய்யர், கம்பராமாயண ரசனை, க. கைலாசபதி, இலக்கியமும் திறனாய்வும் நூலில் பக்கம் 55-ல் மேற்கோளாக எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது.
34. க. கைலாசபதி, இலக்கியமும் திறனாய்வும், ப. 54
35. எஸ். வையாபுரிப் பிள்ளை, கம்பன் காவியம், ப. 42
36. ராஜேஸ்வரி நடராஜன் [தொ. ஆ], loc. cit.
37. ராஜேஸ்வரி நடராஜன் [தொ. ஆ], [பக்க எண். தரப்படவில்லை]
38. டி. கே. சி, கம்பர் தரும் ராமாயணம், முதற்பாகம், முகவுரை, ப. VI
39. மேலது, ப. XXVI
40. ல. சண்முகசுந்தரம் பேட்டியில் கூறிய செய்தி; இசையுடன் ஆளப்படுகிறது.
41. டி. கே. சி, கம்பர் தரும் ராமாயணம், இரண்டாம் பாகம் ப. 529
42. டி. கே. சி, கம்பர் யார்? ப. 45
43. டி. கே. சி, கம்பர் தரும் ராமாயணம், இரண்டாம்பாகம், முகவுரை, ப.
44. டி. கே. சி, இதய ஒலி, ப. 15

45, டி. கே. சி, 'சொல்லமுடியாதல்லவா போய்விட்டது', உலக இதய ஒலி, ஏப்ரல்-ஜூன் 1977, சென்னை, ப. 54
46. டி. கே. சி. அற்புத ரஸம், பக். 39-60, டி, கே. சி, இதய ஒலி, பக். 14-20
47. டி. கே. சி, கம்பர் தரும் ராமாயணம், மூன்றாம் பாகம், ப. 376
48. மேலது, ப. 296
49. மேலது, ப. 298
50. டி. கே சி, கம்பர் தரும் ராமாயணம். இரண்டாம் பாகம் முகவுரை. ப. XV
51. மேலது, ப. 458
52. டி. கே. சி, கம்பர் தரும் ராமாயணம், மூன்றாம் பாகம், ப. 56
53. மேலது. ப. 74
54. மேலது, ப. 393
55. மேலது, ப. 203 & ப. 422
56. மேலது. ப 448
57. டி. கே. சி. கம்பர் தரும் ராமாயணம், முதற்பாகம், ப. 412
58. டி. கே. சி, கம்பர் தரும் ராமாயணம், இரண்டாம் பாகம் ப. 446
59. மேலது, ப. 472
60. டி. கே. சி, கம்பர் தரும் ராமாயணம், முதற்பாகம், ப. 447
61. டி. கே. சி, கம்பர் தரும் ராமாயணம், இரண்டாம்பாகம் ப. 411

62. மேலது, ப. 285

63. மேலது, ப. 340

64. டி. கே. சி, கம்பர் தரும் ராமாயணம், மூன்றாம் பாகம், பக். 271 288 289 296

65. மேலது, பக். 39, 165, 329, 337, 369, 397

66. மேலது, பக். 503, 508, 513

67, மேலது, ப. 104

68. டி. கே. சி. கம்பர் யார்? ப. 16

69. டி. கே. சி, கம்பர் தரும் ராமாயணம், இரண்டாம் பாகம் ப. 368

70. டி. கே. சி, கம்பர் தரும் ராமாயணம், மூன்றாம் பாகம், ப. 89

71. டி. கே. சி, கம்பர் தரும் ராமாயணம், முதற்பாகம், ப. 161

72. ல. சண்முகசுந்தரம் பேட்டியில் கூறிய செய்தி; இசைவுடன் ஆளப்படுகிறது

73. டி. கே. சி, கம்பர் யார்? ப. 28

74. மேலது, பக். 28-29

75. மேலது, ப. 29

76. மேலது, பக். 30-40

77. டி. கே. சி, கம்பர் தரும் ராமாயணம், முதற்பாகம், ப. 212

78. மேலது, ப. 218

79. மேலது, ப. 253

80. டி. கே. சி, கம்பர் தரும் ராமாயணம், இரண்டாம்பாகம் ப. 70

81. டி. கே. சி, கம்பர் தரும் ராமாயணம், மூன்றாம் பாகம் ப. 82

82. டி. கே. சி, இதய ஒலி, பக் 14-15

83. டி. கே. சி, கம்பர் யார்? ப. 8

84. டி. கே. சி, கம்பர் யார்? ப. 5-6

85. டி. கே. சி, கம்பர் தரும் ராமாயணம், மூன்றாம் பாகம், ப. 376

டி. கே. சி. யின் மூலபாடத் திறனாய்வு
(Textual Criticism)

மூலபாடத் திறனாய்வு - வரைவிலக்கணங்கள்

மூலபாடத் திறனாய்வு என்பது ஒரு படைப்பின் பல்வேறு பதிப்புக்களில் காணப்படும் பிழைகளையும் குழப்பங்களையும் நீக்கிப் படைப்பாசிரியர் உண்மையாக எழுதியது எது என்பதைப் படைப்பைக் கூர்ந்து கவனித்து திறுவும் முயற்சி எனக் கருதுகிறார் எம். எச். ஆபிராம்ஸ்.[1]

''மூலபாடத் திறனாய்வு என்பது உண்மையில் ஒரு பாட்டு எவ்வளவு நன்றாக இருக்கிறது என்பதைக் கண்டு சொல்லக் கூடியதல்ல. மேலும் அதைப்பற்றிய விளக்கமான பொருள்கோளும் தருவதல்ல, மாறாக இன்றியமையாத, உண்மையான மூலபாடத்தைத் தருவது. மூலப்பாடத் திறனாய்வின் நோக்கம், படைப்பாளர் உண்மையாக எழுதியது எது என்பதைக் கண்டு திரும்பத்தருவது இவ்வாறு தரும்போது முடிந்த மட்டிலும் ஐயத்திற்குரிய பாட வேறுபாடுகளையும், இடைச்செருகல்களையும் நீக்கித் தெளிவுபடுத்திக்காட்டுவதுடன், சான்றுகளையும் பதிவுசெய்வதாகும்'' என்று மூலபாடத் திறனாய்வுக்கு விளக்கம் தருகிறது கவிதை, கவிதையியல் பற்றிய பேரகராதி.[2]

மூலபாடத் திறனாய்வு என்பது ஒரு படைப்பின் மூலபாடம் எது என்பதைக் கையெழுத்துப் படிகளின் சான்றுகளிலிருந்து மீட்டுருவம் செய்வதாகும். மூலபாடத்தின் உண்மையான வடிவம் எது என்பதைக் கண்டுகொள்ள சான்றுகளைத் தருவதன் மூலம், பதிப்பாசிரியர் எந்தச் சான்றுகளின் அடிப் படையில் தம் பதிப்பை அமைத்துக்கொண்டிருக்கிறார்; அச் சான்றுகளின் மெய்ம்மை எத்தகையது என அந்தப் படைப்பை படிப்பவர்கள் உணருமாறு செய்வது' என்று கூறுகிறார் ஷிப்லி.[3]

மூலபாடத் திறனாய்வு என்பது ஆசிரியர் இயற்றியதாக வழங்குகின்ற பாடத்துக்கும் இன்னவாறு அது இருந்திருத்தல் வேண்டும் எனப் பதிப்பாசிரியர் கருதுகின்ற பாடத்துக்கும் இடையேயுள்ள தொடர்பை ஆராய்வது எனக்கருதுகிறார் அ. விநாயகமூர்த்தி[4].

இவ்வரைவிலக்கணங்களிலிருந்து மூலபாடத் திறனாய்வு என்பது

1. பிழைப்பட்ட பாடங்களையும் குழப்பங்களையும் நீக்குவது

2. உண்மையான மூலப்பாடத்தைத் தருவது படைப் பாளன் உண்மையாக எழுதியதுஎது என்பதைத்கண்டு இடைச் செருகல்களையும் பாடவேறுபாடுகளையும் நீக்கித்தருவது

3. பாடலைத் திறனாய்வு செய்யாமலும், பொருள் விளக்கம் தராமலும் படைப்போரின் மூலபாடத்தைத் தருவது.

4. உண்மையான மூலபாடம் எது எனக் கருதக் காரண மாக இருந்த சான்றுகளைத் தருவது என்று அறியலாம்.

தமிழில் மூலபாடத் திறனாய்வு

மூலபாடத் திறனாய்வு முறை இந்தியாவில் பத்தொன் பதாம் நூற்றாண்டில்தான் தெளிவான வடிவம் பெறத் தொடங்கியது என்றும், தமிழ்நாட்டில் சென்னை கீழ்த்திசைக் கையெழுத்துப் பிரதிகளின் நூல்நிலையம், தஞ்சாவூர் சரசுவதி மகால், மதுரைத் தமிழ்ச் சங்கம், திருவான்மியூர் டாக்டர் உ. வே. சாமிநாதையர் நூல்நிலையம், அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம் ஆகியவை மூலபாடத் திறனாய்வுத்துறையில் ஈடுபட்டுச் சிறந்த நூல்களைப் பதிப்பித்துள்ளன என்று அ. விநாயகமூர்த்தி கருதுகிறார்.[5]

மூலபாடத் திறனாய்வில் ஈடுபடுவோர் பின்பற்றவேண்டிய நெறிகள்

மூலபாடத் திறனாய்வில் ஈடுபடுவோர் ஒரு நூலுக்கு ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட ஏடுகளோ, அச்சுப்படிகளோ கிடைக் கும்போது எத்துணை ஏடுகள், அச்சுப்படிகள் கிடைக்கின் றனவோ, அவையனைத்தையும் ஒப்பிட்டு ஆசிரியனின் நடை, வரலாற்றுப் பின்னணி ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் மூலபாடம் எது என அறிவியல் நெறிப்படி ஆய்ந்து முடிவு செய்து நூலைப் பதிப்பித்தல் வேண்டும். கிடைக்கும் பாட வேறுபாடுகள் அனைத்தையும் அடிக்குறிப்புக்களிலோ பின்னி--ணைப்பிலோ காட்ட வேண்டியது அவசியம்.

பாட வேறுபாடுகள் கிடைக்கும்போது சரியான மூல பாடத்தை எப்படித் தேர்ந்தெடுப்பது என்பது குறித்துப் பின்வருமாறு கூறுகின்றனர் கம்பன் கழகத்தார்:

பாடபேதங்களில் ஒன்றைத் தேர்ந்தெடுப்பதென்றால் இரண்டு வகையாக அதனை அணுகலாம். ஒன்று, நம்முடைய மனத்திற்குப் பொருத்தமாக இருப்பதாகத் தோன்றுவது

ஒன்றினைத் தேர்ந்தெடுப்பது. ஆனால் விருப்பு வெறுப்புகள் எல்லோருக்கும் ஒரு வகையாகவே இருக்குமென்று சொல்வதற்கில்லை. வேறுபட்ட பிரதிகள் இருக்கும்போது எந்தெந்த இடங்களிலிருந்து பிரதிகள் வந்தனவோ அவற்றை இடம் வாரியாக வரிசைப்படுத்துதலை ஒரு முறையாக மேனாட்டார் கொண்டார்கள். இனம் இனமாகப் பிரித்த பின்பு, அவை ஒவ்வொன்றுக்குள்ளே ஏற்பட்ட மாறுதல்களைக் கூடிய வரையில் விளகக முடியுமா என்று ஆராய்ந்து, ஒவ்வொரு இனத்திலும் மூலமாக எது அமைந்திருக்குமென்று முடிவு செய்ய முயன்றனர். பின்னர் ஒவ்வோர் இனத்தின் மூல பாடத்தையும் ஆராய்ந்து, ஆசிரியன் எழுதிய ஏட்டின் மூல பாடத்தை வரையறுக்க முயன்றனர். இப்படி ஏடுகளின் குடி வழி (Geneological tree) ஒன்றினை வரையறுத்துக்காண்பது எளிதாகிறது.[6]

மேற்கண்ட இரண்டு வகைகளிலும் முதல் வகைய நம் நாட்டில் இதுவரை பின்பற்றப்பட்டு வந்துள்ளது என்றும் அவர்கள் கருதுவர்.[7]

கம்பராமாயணத்தில் மூலபாடப் பெருக்கமும் பாட வேறுபாடுகளும்

கம்பராமாயணத்தில் மூலபாடம் பெருக, வையாபுரிப் பிள்ளை கீழ்க்கண்டவை காரணங்களாக இருந்திருக்கக்கூடும் எனக் கருதுகிறார்.

1. விசுவாமித்திரர் வரலாற்றைக்கூறும் பகுதி வால்மீகி இராமாயணத்தைத்பெரிதும் பின்னர் வந்தவர்களில் எழுதிக் சேர்த்து நீக்கப்படவேண்டும். வால்மீகி இராமாயணத்தை யொட்டியே கம்பராமாயணமும் அமைதல் வேண்டும் எனக் கருதியமையே இவ்விடைச் செருகலுக்குக் காரணம்.[8]

2. இராமயணத்தைப் பரப்பியவர்கள் மக்களை இன்புறுத்தச்சில நிகழ்ச்சிகளைச்சேர்த்துக்கூறியிருக்கலாம். பின்னர் இது மூல நூலிலும் சேர்ந்திருக்கலாம். கும்பகர்ணன் உறங்கிக்கிடந்ததை வருணிக்கும் பகுதி இவ்வாறு சேர்ந்தது.[9]

3. இராமாயணத்தைப் பரப்பியவர்கள் தங்கள் விருப்பத்திற்கேற்ப வைணவ சமயதத்துவங்களைக் கூறும் பகுதிகளைச்சேர்த்துள்ளனர். நாகபாசப்படலத்தில் 251-261/வரை உள்ள பாடல்கள் இவ்வாறு சேர்ந்தவை.[10]

4. கம்பருடைய பாடல்களில் தொடர்ச்சியில்லை எனக் கருதிச்சிலர் சில பாடல்களைச்சேர்த்துள்ளனர். அயோத்தியா காண்டம் மந்திரப் பகுதியில் பல்வேறு நாட்டு அரசர்கள் கூறுவதாக அமைந்துள்ள 14 பாடல்கள் இவ்வாறு சேர்க்கப்பட்டவை.[11]

இடைச்செருகல்கள் தவிரக் கம்பராமாயணத்தில் பாட வேறுபாறுகளும் மிகுதியாகக்காணப்படுகின்றன. இதுகுறித்து வ. சுப. மாணிக்கம் 'பாடபேதங்களின் வெள்ளப் பெருக்கை நோக்கினால் இன்னொரு ராமாயணம் அளவு உள்ளது.[12] என்று கூறுகிறார். மேலும் கம்பராமாயணத்தில் பாட வேறுபாடு இல்லாத பாடலே இல்லை என்பதையும் அவர் சுட்டிக் காட்டியுள்ளார்.[13]

கம்பராமாயணத்தில் பாட வேறுபாடுகள் தோன்றுவதற்குரிய காரணங்களைப் பின்வருமாறு கூறுகின்றனர், கம்பன் கழகத்தார் :

கம்பன் முதலில் ஓர் ஏட்டில்தான் எழுதியிருப்பான் அங்கே பாடபேதங்களுக்கு இடமில்லை. ஆனால் அவனுக்குப்பின்னே அதனைப் பிரதி செய்தவர்கள் பல வகையில் பாடபேதங்களை தம்மையும் அறியாமல் நுழைத்திருக்க இடம் ஏற்பட்டது. தவறாகப் படிப்பதாலோ கைத்தவறுதலாகவோ, வாய்த் தவறுதலாகவோ, மறதி காரணமாகவோ இப்படி மாற்றங்கள்

எழலாயின. ஒரு பிரதியின் பின் ஒரு பிரதி காலந்தோறும் எழுந்தபோது மாறுதல்கள் பல்கின.[14]

டி. கே. சி. யின் 'கம்பர்தரும் இராமாயணப்' பதிப்பு

டி. கே. சி. பதிப்பித்துள்ள 'கம்பர்தரும் ராமாயணம்' (மூன்று பாகங்கள்) முத்தொள்ளாயிரம் ஆகியவற்றுள் 'கம்பர் தரும் ராமாயணப்' பதிப்பைக் கம்பன் கழகத்தார் வெளி-யிட்டுள்ள பதிப்போடு ஒப்பிட்டுக் காணும் முயற்சி இங்கு மேற்கொள்ளப்படுகிறது. பல்வேறு ஏடுகளையும் பதிப்புக் களையும் ஒப்பு நோக்கி கம்பராமாயணப் பாடல்களாகத் தாங்கள்கருதுவனவற்றைத்தனியாகவும்,மிகைப்பாடல்களைத் தனியாகவும் பிரித்துப் பதிப்பித்துள்ளனர் கம்பன் கழகத்தார் எனவே அப்பதிப்போடு டி. கே. சியின் பதிப்பு ஒப்பிட்டு நோக்கப்படுகிறது கம்பன் கழகப்பதிப்பில் கம்பராமாயணப் பாடல்கள் 10368ம் மிகைப்பாடல்கள் 1293ம் காணப்படு-கின்றன. 'கம்பர் தரும் ராமாயணப்பதிப்பில்' மொத்தம் 1509 பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. இவற்றில் 597 பாடல் கள் டி. கே. சி. யால் திருத்தம் செய்யப் பெற்றுள்ளன. (பின்னிணைப்பு2ல்இரண்டு பதிப்புக்களிலும் படல வாரியாகக் காணப்படுகின்ற பாடல்களின் எண்ணிக்கை தரப்பட்டுள்ளது. டி. கே. சி. திருத்தம் செய்துள்ள பாடல்களில் எண்ணிக்கை ஒவ்வொரு காண்டத்திலும் எவ்வளவு என்பதும் தரப்-பட்டுள்ளது.)

டி. கே. சி. ஏடுகளிலிருந்து கம்பராமாயணத்தைப் பதிப் பித்தவரல்லர். பாலகாண்டம் அயோத்தியா காண்டம் ஆகிய வற்றை அவர் கனகசுந்தரம் பிள்ளை பதிப்பு கவர்ன்மெண்ட் பிரஸ் பதிப்பு (1883) க. ராமரத்தினம் ஐயர் பதிப்பு (1926) வை. மு. கோபாலகிருஷ்ணமாச்சாரியார் பதிப்பு (1925, 1935) ஆகியவற்றோடும் வெ ப. சுப்பிரமணிய முதலியாரின் 'கம்பராமாயண சாரம்' பதிப்போடும் ஒப்பிட்டு நோக்கித் தம் பதிப்பை வெளியிட்டுள்ளார்.[15] ஏனைய காண்டங்களை அவர் எந்தெந்தப் பதிப்புக்களுடன் ஒப்பிட்டு நோக்கினார் என்ற செய்தி தெரியவில்லை.

கம்பராமாயணத்தில் இடைச்செருகல்கள் நேர்ந்தமைக்கு டி. கே. சி. கருதும் காரணங்கள்

1. வால்மீகி ராமாயணத்தையொட்டியே, கம்பரா-மாயண நிகழ்ச்சிகளும் அமைந்திருக்கவேண்டும் என்று கருதி கம்பராமாயணத்தைப் படித்த சிலர், கம்பன் பாடல்களை நீக்கிவிட்டுத் தாங்களாகவே பாடல்களைச் சேர்த்துள்ளனர்.[16]

2. கம்பன் பாடல்கள் மக்களால் சுவைக்கப்படுவதைக் கண்டு சிலர் தங்கள் பாடல்களையும் மக்கள் சுவைக்க வேண்டும் எனக்கருதிப்பாடல்களை எழுதிச்சேர்த்துள்ளனர்[17]

3. ஓலைச்சுவடிகளில் எழுதப்பட்ட கம்பன் பாடல்கள் காலப்போக்கில் சிதைந்தும் பொடிந்தும் அழிந்தும் போக, கம்பராமாயணத்தைப் பாடிப்பரப்புவதில் ஈடுபட்டிருந்த சிலர் அழிவெய்திய ஓலைகளுக்குப் பதிலாகத் தாங்களாகவே பாடல்களை ஏடுகளில் எழுதிச் சேர்ந்திருக்கவேண்டும்.[18]

மேற்கண்ட காரணங்களால் கம்பராமாயணத்தில்இடைச் செருகல்கள் நேர்ந்துள்ள என டி. கே. சி. கருதுவதால் தம்பதிப்பில் அவர் மிகுதியான பாடல்களைக்கம்பன் பாடல் கள் அல்ல என நீக்கியுள்ளார்.

கம்பர் தரும் ராமாயணப் பதிப்பில் படலங்களும், பாடல்களும் நீக்கம்

டி. கே. சி. தம் பதிப்பில் பல படலங்களை முழுமையாக நீக்கியுள்ளார். ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட படலங்களை ஒன்றாக-கவும் இணைத்துள்ளார்; சில படலங்களில் பாடங்களைப் பெருமளவு நீக்கியுள்ளார்.

கம்பன் கழகப் பதிப்பில் காணப்படும் பலபடலங்கள் டி. கே. சி. யின் கம்பர் தரும் ராமாயணப்பதிப்பில் முழுமையாக இடம் பெறவில்லை. அவ்வாறு இடம்பெறாத படலங்களாவன:

பாலகண்டம்:

திரு அவதாரப்படலம், சந்திரசயிலப் படலம், வரைக்காட்சிப்படலம், பூக்கொய்படலம், நீர்விளையாட்டுப்படலம், உண்டாட்டுப் படலம் எதிர்கொள் படலம், (வேள்விப் படலத்தின் ஒரு பகுதி அகலிகைப்படலம் பரசுராமப்படலம் ஆகியவை உரைநடையில் தரப்பட்டுள்ளன.[13]

அயோத்தியா காண்டம்:

வனம்புகு படலம்

ஆரணிய காண்டம்:

அயோமுகிப் படலம், கவந்தன் படலம், சவரி பிறப்பு நீங்கு படலம்

கிஷ்கிந்தா காண்டம்:

மராமரப்படலம், துந்துபிப் படலம், கலன்காண் படலம், அரசியற் படலம், கார்காலப் படலம், கிட்கிந்தைப் படலம், தானைகாண்படலம், நாடவிட்ட படலம், பிலம்புக்கு நீங்கு படலம், ஆறுசெல் படலம், சம்பாதிப் படலம், மாயேந்திரப் படலம்.

சுந்தர காண்டம்.

கடல்தாவு படலம், பொழிலிறுத்த படலம், கிங்கரர்-வதைப் படலம், பஞ்சசேனாபதிகள் வதைப் படலம், அக்க-

குமாரன் வதைப் படலம், பாசப்படலம் இலங்கை எரியூட்டு படலம், (இப்படலங்களின் கருத்தை மிகச்சுருக்கமாக உரை நடையில் குறிப்பிட்டுள்ளார் டி. கே. சி.)[20]

யுத்த காண்டம் :

கடல்காண் படலம், வருணனை வழிவேண்டு படலம், ஒற்றுக் கேள்விப் படலம், இலங்கைகாண் படலம், இராவணன் வானரத்தானை காண் படலம், மகுடபங்கப் படலம், அணி-வகுப்புப் படலம், மாயா சனகப் படலம், படைத்தலைவர் வதைப் படலம், மகரக்கண்ணன் வதைப்படலம், பிரமாத்திர படலம்(உரைநடையில்செய்தி சுருக்கமாகத்தரப்பட்டுள்ளது)[21] சீதை களம் காண் படலம், களியாட்டுப்படலம், மாயா சீதைப் படலம், நிகும்பலையாகப் படலம், படைக்காட்சிப்படலம், மூலவதைப்படலம், வேல் ஏற்றப் படலம், வானரர் களம் காண் படலம், இராவணன் களம்காண் படலம், இராவணன் தேர் ஏறு படலம், இராமன் தேர் ஏறு படலம் இராவணன் வதைப்படலம், திருவடி சூட்டுப் படலம், விடை கொடுத்த படலம்.

ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட படலங்களை இணைத்து ஒரு படலத்துக்குள் அடக்குதல்

பால காண்டத்தில் ஆற்றுப்படலத்திலிருந்து ஒரு பாடலையும் நாட்டுப் படலத்திலிருந்து ஏழுபாடல்களையும் இணைத்து 'கோசல நாட்டின் வளம்' என்ற புதிய படலப் பெயர் ஒன்றின் கீழ்க்கொடுத்துள்ளார் டி. கே. சி. உலாவியற் படலத்திலிருந்து 8 பாடல்களும் கோலங்காண்படலத்திலிருந்து 11 பாடல்களும் எழுச்சிப் படலத்தின் கீழ்த்தரப்பட்டுள்ளன. கம்பன் கழகப் பதிப்பில் பரசுராமப் படலத்தில் காணப்படும் முதற்பாடல் டி. கே. சி. யின் பதிப்பில் கடிமணப்படலத்தில் காணப்படுகிறது.

அயோத்தியா காண்டத்தில் கங்கைகாண்படலம், திருவடி சூட்டு படலம் ஆகிய படலங்கள் இணைக்கப்பட்டு, கிளை கண்டு நீங்கு படலம் என்ற பெயர் காணப்படுகிறது.

ஆரணிய காண்டத்தைத் தொடங்குவதற்கு முன்பாக 'கடவுள் தத்துவம்' என்று தலைப்பிட்டு, டி. கே. சி. எழுதி-யுள்ள பகுதியில் விராதன் வதைப் படலத்திலிருந்து இரண்டு பாடல்களும் சரபங்கர் பிறப்பு நீங்கு படலத்திலிருந்து மூன்று பாடல்களும் காணப்படுகின்றன. விராதன் வதை, சரபங்கர் வரலாறு ஆகியவை பின்னிணைப்பில் உரைநடையில் தரப் பட்டுள்ளன. சூர்ப்பனகை சூழ்ச்சிப் படலம், மாரீசன் வதைப் படலத்தில் இணைக்கப்பட்டுள்ளது. சூர்ப்பனகை சூழ்ச்சிப் படலத்திலிருந்து 38 பாடல்கள் இங்ஙனம் மாரீசன் வதைப் படலத்தில் இணைக்கப்பட்டுள்ளன. இராவணன் சூழ்ச்சிப் படலத்தில் உள்ள 42 பாடல்கள் சடாயு உயிர்நீத்த படலத் தோடு இணைக்கப்பட்டுள்ளன.

கிஷ்கிந்தா காண்டத்தில் அனுமப் படலத்திலிருந்து 18 பாடல்களும் நட்புக் கோட்படலத்திலிருந்து 13 பாடல்களும் மராமரப்படலத்தின்கீழ்க் காணப்படுகின்றன. கம்பன் கழகப் பதிப்பில் மராமரப்படலத்தின் கீழ்க் காணப்படும் எந்தவொரு பாடலும் டி. கே. சி. யின் பதிப்பில் மராமரப்படலத்தின் கீழ் காணப்படவில்லை.

சுந்தர காண்டம், யுத்த காண்டம் ஆகியவற்றில் படலங் களை இணைக்கும் போக்கு காணப்படவில்லை. மேலும் பால காண்டத்தில் ஒரு பாடலும், அயோத்தியா காண்டத்தில் மூன்று பாடல்களும், ஆரணிய காண்டத்தில் இரண்டு பாடல்-களும் வரிசை மாற்றியும் பதிப்பிக்கப்பட்டுள்ளன.[21]

பாடல்களை நீக்க டி. கே. சி. தரும் காரணங்கள்

'இந்தக் கம்பர் தரும் ராமாயணத்திலே அடங்கிய பாடல் களெல்லாம் கம்பரது உண்மையான பாடல்கள்; ஏதோ

கம்பரது பாடல்களிலிருந்து பொறுக்கின கோவையென்று கொள்ளலாகாது. இவை ஒழிந்த மற்றப் பாடல்களெல்லாம் செருகுகவிகள் என்றும் கட்டத்துக்கும், பாத்திரத்துக்கும் ஒவ்வாத கவிகள் என்றும் உயிர்நாடி பேசாத கவிகள் என்றும் கருதியே ஒதுக்கியிருக்கிறது'[22] என்று டி. கே. சி. கூறுவதை நோக்கப் பின்வரும் மூன்று காரணங்கள் அவர் பாடல்களை நீக்க அடிப்படையாய் அமைந்தன எனலாம்.

1. நிகழ்ச்சி (கட்டம்) அடிப்படையில் பொருத்தமின்மை
2. பாத்திரத் தன்மைக்குப் பொருத்தமின்மை
3. உணர்ச்சி (உயிர்நாடி) வெளியீடு இன்மை. இவற்றின் அடிப்படையில் டி. கே. சி. பாடல்களை நீக்கியுள்ளமையைப் பின்வருமாறு காணலாம்.

நிகழ்ச்சி அடிப்படையில் பொருத்தமின்மை

மிதிலைக் காட்சிப் படலத்தில், சதானந்தர், இராமனுக்கு விசுவாமித்திரர் வரலாற்றைக் கூறும் பகுதி நிகழ்ச்சி அடிப்படையில் பொருந்தாது. ஏனெனில் இராமன் விசுவாமித்திரனோடு இதுநாள் வரை உடன் வந்தவன் என்று கருதுகிறார் டி. கே. சி.[23] இதைப்போலவே அயோத்தியா காண்டம், மந்திரப்படலத்தில் இராமனுக்கு முடிசூட்டுவது பற்றி அமைச்சர்களுடன் தசரதன் கலந்தாலோசிக்கும் பகுதியில் தசரதன் இறப்பைப்பற்றிக் கூறுவதாக அமைந்துள்ள பகுதி நிகழ்ச்சி அடிப்படையிலும் பாத்திரத் தன்மை அடிப்படையிலும் பொருந்தவில்லை என்கிறார் அவர்.[24]

மேலும் அதே பகுதியில் தசரதன் தான் பொறுப்போடும், சிறப்போடும் அரசுபுரிந்து வந்த நாட்டை மகனிடம் ஒப்படைக்கும்போது அரசாட்சியைப் பற்றி இகழ்வதாக அமைந்துள்ள 'கச்சையங்கடகரிக் கழுத்தின் கண்ணுற'[25] எனத் தொடங்கும் பாடலும், நிகழ்ச்சி அடிப்படையிலும் பாத்திர அடிப்படையிலும் பொருந்தவில்லை. எனவே இடைச்செருகலாக இருக்கவேண்டும் என்று எண்ணுகிறார் டி. கே. சி.[26]

பாத்திரத் தன்மை அடிப்படையில் பொருத்தமின்மை

ஆரணிய காண்டம் சடாயு உயிர்நீத்த படலத்தில் காணப்படும் 'சொல்லுடையார் என்போல் இனி உளரோ'[27] எனத் தொடங்கும் பாடலில் கழுகைப் பார்த்து [சடாயுவைப்பார்த்து 'எண்ணிலாப பல்லுடையாய்' எனக் கூறுவது பாத்திரத் தன்மைக்குப் பொருந்தாது என்றும் பாடலில் உணர்ச்சி [பாவம்] சுவை [ரஸம்] இல்லை என்றும் அதனாலேயே அப் பாடல் நீக்கப்பட்டது என்றும் கூறுகிறார் டி. கே. சி. [28]

உணர்ச்சி வெளிப்பாடின்மை

இராவணன் சோகப்படலத்தில் மகோதரன் இராவண-னைத் தடுப்பதாக அமைந்துள்ள 'நீருளதனையும் சூழ்ந்த நெருப்புளதனையும்'[29] என்று தொடங்கும் பாடலையும், அங்கதன் தூதுப்படலத்தில் இடம்பெற்றுள்ள 'நீரிலேபட்ட, சூழ்ந்த நெருப்பிலே பட்ட'[30] என்ற பாடலையும் ஒப்பிட்டு, டி. கே. சி. இரண்டாவதுபாடலில் உணர்ச்சி வெளிப்பாடும் பொருளும் இல்லை எனக்குறிப்பிட்டுள்ளார்.[31] எனவே இப் பாடலை நீக்கப் பொருள், உணர்ச்சி வெளிப்பாடின்மை ஆகியவை டி. கே. சி. க்குக் காரணங்களாக அமைந்-துள்ளன.

வேறுசில காரணங்கள்

டி. கே. சி. தான் கம்பராமாயணத்திலிருந்து நீக்கிய அனைத்துப் பாடல்களுக்கும், செய்துள்ள திருத்தங்களுக்கும், தான் அவ்வாறு நீக்கியதற்கும், திருத்தியதற்கும் விளக்கம் கொடுக்கவில்லை. மிகச்சில 'இடங்களிலேயே அவர் இவை பற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளார்'. 'இடைச்செருகல்கள் பற்றி இந்த விதமாகப் பேசிக் கொண்டே போகலாம்... ஆனால் உமிக்குவியலைச் கொழித்து அரிசியில்லை என்று சொல்லிக் கொண்டிருப்பதும் ஒரு தொழிலா'[32]என அவர்கூறுவதிலிருந்து

பாடல்களை நீக்க நேர்ந்த சூழ்நிலைகளை எடுத்து விளக்குவது பயனற்ற வேலை என அவர் கருதுவது புலனாகிறது.

ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களில் இடைச் செருகல்கள் உண்டு என மேனாட்டுத் திறனாய்வாளர்கள் கூறியுள்ளதை டி.கே.சி. குறிப்பிட்டு அப்படித்தான் கம்பன் பாடல்களிலும் இடைச் செருகல்கள் நேர்ந்துவிட்டன எனக் கூறுகிறார்.[33] இதை நோக்க பாடல்களை நீக்க அவருக்குத் தூண்டுகோலாக அவருடைய ஆங்கிலப் பயிற்சி காரணமாக இருக்கலாம் எனக் கருதவேண்டியுள்ளது.

டி.கே.சி. நீக்கியுள்ள பகுதிகளில் வருணனைப் பகுதிகள் மிகுதியாக இடம் பெற்றிருப்பதும் ஆராயத்தக்கது. காப்பிய நிகழ்ச்சிகளுக்கு நேரடியான தொடர்பில்லாத வருணனைப் பகுதிகளை அவர் ஒதுக்குகிறார் என்பதை அவர் ஒதுக்கியுள்ள படலங்களிலிருந்து உணரமுடிகிறது. 'தமிழில் நாட்டு வருணனை, மலை வருணனை என்றெல்லாம் வருணனைகள் உண்டு. இவற்றுக்குள் ஒருவர் சிக்கிக்கொண்டால் பெரிய ஆபத்துதான்'[34] என அவர் கூறுவது இக்கருத்தை உறுதி செய்கிறது.

இவை தவிர அவர் பின்பற்றிய அழகியற்கோட்பாடும், உருவவியல் அணுகுமுறையும், ரசனையும் பாடல்களை நீக்க காரணங்களாக அமைந்தன என்றும் கொள்ள இடமுண்டு. தன் ரசனை அனுபவத்திற்குப் பொருந்தாத பாடல்களையும் அவர் நீக்கியுள்ளார் எனக் கருத இடமுண்டு.

டி.கே.சி. பாடல்களில் செய்துள்ள திருத்தங்களுக்கு அடிப்படைகள்

டி.கே.சி. முழுப் பாடல்களை நீக்கியும், ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட படலங்களை ஒரு படலத்தின்கீழ் இணைத்தும் மற்ற படலங்களில் பெரும்பாலான பாடல்களை நீக்கியும் உள்ளார் எனக் கூறப்பட்டது. இவை தவிர, 597 பாடல்களில்

கம்பன் இப்படித்தான் எழுதியிருப்பான் எனக் கருதித். தாமே திருத்தமும் செய்துள்ளார். அவர் செய்துள்ள திருத்தங்கள் ஏட்டுச் சுவடிகளிலிருந்து பெற்ற பாட வேறுபாடுகளின் அடிப்படையில் அமைந்தவை அல்ல அவர் சான்றுகளின் துணை இன்றித் தாமே பாடல்களைத் திருத்தியுள்ளார். கம்பராமாயணத்திலிருந்த பிழைபட்ட பாடங்கள் காரணமாகப் பொருள் கொள்ளுவது கடினமாக இருந்தமையினாலேயே தாம் பாடல்களைத் திருத்த நேர்ந்தது என்கிறார் அவர்.[35]

டி. கே. சி. பாடல்களைத் திருத்தியுள்ளமை குறித்து வையாபுரிப் பிள்ளை, அறிவியல் நெறி சார்ந்த மூலபாடத் திறனாய்வுக்கு ஏடுகளைப் படித்து ஒப்பிட்டு ஆராய்வது இன்றியமையாதது என்றும், டி. கே. சி அந்நெறியைப் பின்பற்றவில்லை என்றும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[36]

வல்லிக்கண்ணனும் கம்பன் பாடல்களை டி. கே. சி. திருத்தியது 'இடைச் செருகல் வேலைதான்' என்கிறார்.[37]

டி. கே. சி. கம்பன் பாடல்களைத் திருத்துவதற்குப் பொருள் அடிப்படை, 'கவியுருவ' அடிப்படை ஆகியவை காரணங்களாக இருந்துள்ளன.

பொருள் அடிப்படையில் திருத்தங்கள்

அயோத்தியா காண்டம், நகர்நீங்கு படலத்தில் 'கேட்டான் இளையோன்' எனத்தொடங்கும் பாடலில் 'கிளர்ஞாலம் வரத்தினாலே மீட்டாள்' என்ற அடியை டி. கே. சி. கிளர் ஞாலம் வரத்தினாலே ஈட்டாள்' என மாற்றியுள்ளார்.[38] 'மீட்டாள்' என்பதும் 'ஈட்டாள்' என்பதும் ஓசை அடிப்படையில் ஒத்தே விளங்குகின்றன. மீட்டாள் என்பது தனக்குரியதை இழந்து பின் மீட்டுக் கொண்டாள் என்று பொருள்படுகிறது. 'ஈட்டாள்' என்பது புதிதாக ஈட்டிக் கொண்டாள் (சம்பாதித்துக்கொண்டாள் என இச்சொல்லுக்கு அடிக்குறிப்பில் பொருள் கொடுத்துள்ளார் டி. கே. சி.) என்று

பொருள்படுகிறது. கைகேயி தனக்கு உரிமையில்லாத ஒன்றைப் புதிதாகப்பெற்றாள் என டி. கே. சி. கருதியதனால் 'ஈட்டாள்' என மாற்றியுள்ளார். இம்மாற்றத்துக்கு மூல பாடத்திறனாய்வில் இலக்கியத்திறனாய்வை அவர் இணைப்பதும் ஒரு காரணம் எனலாம்.

அயோத்தியா காண்டம் கைகேயி சூழ்வினைப் படலத்தில் 'மாதர்கள் கற்பின் மிக்கார் கோசலை மனத்தை ஒத்தார்' என்ற அடியை டி. கே. சி. மாதர்கள் வயதின் மிக்கார்கோசலை மனத்தையொத்தார்'[39] என மாற்றியுள்ளார் பின்னால் வரும் அடியில் 'வேறுள மகளிர் எல்லாம் சீதையை ஒத்தார்' என வருவதால் 'மாதர்கள் கற்பின் மிக்கார், என்ற பாடத்தைக் கொள்ளும்போது வேறுள மகளிர் என்பது கற்பில்லாத மகளிர் எனப்பொருள்பட்டுவிடும் எனக் கருதியே டி. கே. சி. இங்ஙனம் மாற்றியுள்ளார்.[40]

கவியுருவம் ஓசை ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் திருத்தங்கள்

ஆரணிய காண்டம் சூர்ப்பனகைப் படலத்தில் 'வளை எயிற்றவர்களொடு வரும் விளையாட்டு என்றாலும்'[41] என்று தொடங்கும் பாடலில், 'நங்கை' ஏகுதி விரைவில் எனக் கடைசியில் உள்ள பகுதியை, 'நங்காய் ஏகுதி விரைவில்' என டி. கே சி. மாற்றியுள்ளார். 'நங்கை!' 'நங்காய்!' இரண்டும் விளிச்சொற்களாக வருவன. பொருள் வேறுபாடு ஏதும் இல்லை. விளியின் ஓசை தெளிவாக இருக்கவேண்டும் எனக் கருதியே டி. கே சி. இங்ஙனம் மாற்றியிருத்தல் வேண்டும்.

ஆரணிய காண்டம், சடாயு உயிர்நீத்த படலத்தில் 'அதிசயம் ஒருவரால் அமைக்கல் ஆகுமோ' என்று தொடங்கும் பாடலில், 'விதிவயம் என்பதை மேற்கொள்ளாவிடின் மதிவலியால் விதி வெல்ல வல்லமோ?[42] என்ற அடிகளை, 'விதிவயம் என்பதை மேற்கொள்ளாவிடின் மதியினால்

விதிஅனைத வெல்லவல்லமோ'[43] என டி. கே. சி மாற்றியுள்ளார், கருத்தைப் பொருத்த அளவில் இங்கு வேறுபாடு இல்லை. ஓசை நயமும் 'பாவ உருவமும்' கருதியே டி.கே.சி. இத்திருத்தத்தைச் செய்துள்ளார் எனலாம்.

கம்பன் கவியை பாடிப்பாடி அதன் தாள லயத்திலே (rhythm) தன்னை மறந்து ஈடுபட்ட டி. கே. சி கவியுருவம் குலைகின்றபோது பாடலைத் திருத்துகிறார் என்றும், அவ்வாறு பாடலைத் திருத்தும்போது டி. கே. சி. யின் திருத்தத்தால் 'தாள லயம்' அமைந்துவிடுகிறது என்றும், பாஸ்கரத் தொண்டைமான் கூறுவதும் கவியுருவம் கருதி டி. கே. சி பாடல்களைத் திருத்தியுள்ளார் என்ற கருத்தை உறுதிப்படுத்துகிறது[44].

டி. கே. சி. இவ்வாறு பாடல்களை நீக்கியும், பாடல்களில் திருத்தம் செய்தும் 'கம்பர் தரும் ராமாயணத்தை'ப் பதிப்பித்துள்ளதால் அதைத் 'தெரிவுத் திருத்தப்பதிப்பு' எனலாம் என்கிறார் வையாபுரிப் பிள்ளை.[45]

மேற்கூறியவைகளிலிருந்து டி. கே. சி. படலங்களை நீக்கியும் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட படலங்களை ஒரு படலத்துக்குள் இணைத்தும், மற்ற படலங்களில் காணப்படும் பாடல்களில் பலவற்றை நீக்கியும் பதிப்பிக்க அவரது அனுபவம் சார்ந்த ரசனைமுறைத்திறனாய்வு காரணமாக இருக்கிறது என உணரமுடிகிறது. பாடல்களைத் திருத்தப், பொருள் அடிப்படையும், ஓசை, கவியுருவ அடிப்படைக் காரணமாக இருந்துள்ளன என்றும் உணரமுடிகிறது.

டி. கே. சி. யின் மூலபாடத் திறனாய்வும் பதிப்பு முறையும்

டி.கே.சி. யின் 'கம்பர் தரும் ராமாயணம்' முதல் இரண்டு பாகங்களில் 'முகவுரை' காணப்படுகிறது. முதல் பாகத்தில் காணப்படும் முகவுரையில் கம்பராமாயணம் பற்றிய

திறனாய்வினைக் காண முடிகிறது 'செருகுகவிகள்' பற்றி டி. கே. சி. கொண்டிருந்த எண்ணங்கள் இடம்பெற்றுள்ளன. 'கம்பர் கம்பராமாயணத்தை அரங்கேற்றிய காலம் பற்றிய செய்தியும் காணப்படுகிறது[46] டி. கே. சி. கூறும் கம்பர் தன் நூலை அரங்கேற்றிய செய்தி பற்றிய காலக் குறிப்பு ஏற்கத் தக்கதல்ல என்கிறார் வையாபுரிப் பிள்ளை.[47]

முன்னுரையில் டி. கே. சி. கம்பர் வாழ்க்கையில் நடந்த-தாகச் செலேல்லும் நிகழ்ச்சியில் 'உள்ளங்கால் வெள்ளெலும்பாக எனத் தொடங்கும் பாடலைக் கம்பர் இயற்றினார் என்ற பொருள்படக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[48] ஆயின் இப்பாடல் தனிப் பாடல் திரட்டில் காளமேகம் இயற்றியதாகக் காணப் படுகிறது.[49]

அமைப்பு முறை

டி. கே. சி. பாடலுக்கு முன்னுரை கொடுத்துவிட்டு அதன் பின்னர் பாடலின் சந்தக் குறிப்பைத் தந்துவிட்டுப் பிறகே பாடலைப் பதிப்பித்துள்ளார். பாடலை சந்தத்திற்கேற்ப பிரித்து அமைத்தும் உள்ளார். அடிக்குறிப்பில் கடின சொற் களுக்குப் பொருள் விளக்கங்களும் குறிப்புப் பகுதியில் திற னாய்வுக் குறிப்பும் காணப்படுகின்றன. படலங்களுக்குள் சிறுசிறு தலைப்புக்களும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. 'கம்பர் தருங்காட்சி' என்ற பெயரில் கல்கியில் வெளிவந்த கட்டுரை-களே பின்னர் 'கம்பர் தரும் ராமாயணம்' நூல் வடிவில் வெளி வந்தமையால், கட்டுரைகளில் காணப்படும் தலைப்புக்கள் நூலிலும் இடம்பெற்றுள்ளன.

பின்னிணைப்புப் பகுதியில் எதுகையையொட்டி பாட்டு முதற் குறிப்புத் தரப்பட்டுள்ளது. பாடலின் ஏதேனும் ஓர் அடி நினைவிருந்தாலும், பாடலை எதுகையையொட்டி எளிதில் தேடி விடலாம் என்ற காரணத்துக்காக எதுகையை ஒட்டி பாட்டு முதற் குறிப்பு தரப்பட்டுள்ளது என்கிறார் டி, கே. சி.[50] பதிப்பில் காணப்படும் அச்சுப்பிழைகளுக்குரிய பிழைத் திருத்தங்களும் பின்னிணைப்பில் தரப்பட்டுள்ளன.

முத்தொள்ளாயிரப் பதிப்பு

டி. கே. சி, யின் முத்தொள்ளாயிரப் பதிப்பில் 99 பாடல்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. 'விடப்பட்ட பாடல்கள்' என்ற பின்னிணைப்புப் பகுதியில் 9 பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. எனவே மொத்தம் 108 பாடல்கள் டி. கே. சி.யின் பதிப்பில் இடம் பெற்றுள்ளன.

முத்தொள்ளாயிரத்தைப் பதிப்பிக்க டி. கே. சி. க்கு ஆதாரமாக அமைந்தவை இரா. இராகவைய்யங்கார், மதுரைத் தமிழ்ச் சங்கம் மூலம் 1905 ஆம் ஆண்டு பதிப்பித்த முத்தொள்ளாயிரம் முதற் பதிப்பும் 1935 இல் பதிப்பித்த இரண்டாம் பதிப்புமாகும்.[51]

அமைப்பு முறை:

கம்பர் தரும் ராமாயணப் பதிப்பைப் போலவே முத்தொள்ளாயிரப் பதிப்பிலும் முகவுரை காணப்படுகிறது. அதில் முத்தொள்ளாயிரம் பற்றிய திறனாய்வும் நூலின் காலம் பற்றிய குறிப்பும் காணப்படுகின்றன.

பாடலுக்கு முன்பாக முன்னுரையும் பின்னர் பாடலும் பதிப்பிக்கப்பெற்றுள்ளன. அடிக்குறிப்பில் கடின சொற்களுக்கு பொருள் விளக்கமும் 'குறிப்பு'ப் பகுதியில் திறனாய்வுக் குறிப்பும் காணப்படுகின்றன. ஐந்து பாடல்களைக் கொண்ட பகுதிகளாக நூல் பிரித்து அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

ந. சேதுராமன் பதிப்பித்துள்ள முத்தொள்ளாயிரப் பதிப்பில் மொத்தம் 130 பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. பழைய உரைகளினிடையே 22 பாடல்கள் கிடைத்ததாகக் குறிப்பிட்டு அவர் அவற்றைத் தம் பதிப்பில் சேர்த்துள்ளார்.[52]

கம்பர் தரும் ராமாயணம் - முத்தொள்ளாயிரம் ஆகிய பதிப்புக்களில் பதிப்பு முறையில் காணும் வேறுபாடுகள்

1. கம்பன் பாடல்களுக்கு டி. கே. சி. சந்தங்களைப் பாடல்களுக்கு முன் கொடுத்துள்ளது போன்று முத்தொள்ளாயிரப் பாடல்களுக்கு முன் சந்தக் குறிப்பைத் தரவில்லை. முத்தொள்ளாயிரப் பாடல்கள் வெண்பா யாப்பில் அமைந்தவை. ஒரே சந்தம் உடையவை. எனவே 'வெண்பா இலக்கணம்' என்ற பின்னிணைப்புப் பகுதியில் வெண்பாவின் சந்தத்தைக் குறிப்பிட்டுப் பாடல்களுக்கு முன் சந்தக் குறிப்பை டி. கே. சி. கொடுக்காமல் விட்டுள்ளார். கம்பனின் விருத்தங்கள் பல்வேறு சந்தமுடையவை. எனவே சந்தக் குறிப்பைப் பாடல்களுக்கு முன் அமைத்துள்ளார் அவர்.

2. கம்பர் தரும் ராமாயணத்தில் கம்பன் பாடல்கள் பலவற்றை டி. கே. சி. திருத்தி வெளியிட்டுள்ளார். அத்திருத்தங்கள் பின்னிணைப்பில் தொகுத்துத் தரப்பட்டு உள்ளன. முத்தொள்ளாயிரப் பதிப்பில் பாடல்களை டி. கே. சி. திருத்தாமையின் திருத்தம் பற்றிய பின்னிணைப்புப் பகுதி இடம்பெறவில்லை.

3. கம்பர் தரும் ராமாயணத்தில் எதுகையையொட்டி பாட்டு முதற் குறிப்பகராதி அமைந்திருக்க, முத்தொள்ளாயிரப் பதிப்பில் முதலெழுத்தையொட்டி, பாட்டு முதற் குறிப்பகராதி தரப்பட்டுள்ளது.

மூல பாடத் திறனாய்வில் அழகியல் கோட்பாடு

டி. கே. சி, இலக்கியத் திறனாய்வில் அழகியல் கோட்பாட்டைப் பின்பற்றுகிறார் என 'டி. கே. சி. யின் கவிதைக் கொள்கை' என்ற இயலில் காட்டப்பட்டது. அவர் மூலபாடத்

திறனாய்வையும் இலக்கியத் திறனாய்வையும் தம் பதிப்புக் களில் இணைக்கிறார். பாடல்களைப் பதிப்பிக்கும்போது இலக்கியத் திறனாய்வும் செய்வதால் சிறப்பற்ற பாடல்கள் எனத் தாம் கருதுவனவற்றை நீக்கிப் பதிப்பித்துள்ளார். பாடல்களை அவர் தெரிவு செய்ய அழகியல் கோட்பாட்டின் அடிப்படையே அவருக்குத் துணை புரிந்துள்ளது.

டி. கே. சி. யின் 'கம்பர் தரும் ராமாயணம்' இலக்கியத் திறனாய்வாகவும் புதிய பதிப்பு முயற்சியாகவும் காணப்படு கிறது. டி. கே. சி. இலக்கியத் திறனாய்வு, மூல பாடத் திறனாய்வு ஆகிய இரண்டையும் இணைக்கும்போது இலக் கியத் திறனாய்வுக்கே முதன்மை தந்துள்ளார். மூல பாடத் திறனரய்வுக்கு முதன்மை தந்திருப்பின் அவர் ஏடுகளின் அல்லது பிற பதிப்புக்களின் சான்றுகொண்டே பாடல்களைப் பதிப்பித்திருப்பார். பாடல்களைத் தாமாகத் திருத்தியிருக்க மாட்டார். பாடல்களைத் திருத்த கவியுருவம் பற்றிய உருவ வியல் அணுகுமுறையும் அவருக்கு ஒரு காரணமாக அமைந் துள்ளது.

கம்பன் கழகத்தினர் பாட வேறுபாடுகளில் ஒன்றினைத் தேர்ந்தெடுக்க, தன் மனத்துக்குப் பொருத்தமான ஒரு பாடத் தைத் தேர்ந்தெடுப்பது ஒரு அணுகுமுறை எனக் குறிப்பிட் டுள்ளனர்.[53] டி. கே. சி. இவ்வணுகுமுறையைப் பின்பற்றிய-தோடு, தம் மனத்துக்குப் பொருத்தமான பாடங்களைத் தாமே உருவாக்கியும் கொள்ளுகிறார்.

மூல பாடத் திறனாய்வு, பாடல்களுக்குப் பொருள்கோள் விளக்கம் தருவதல்ல. உண்மையான மூலபாடத்தைத் தருவது எனக் கவிதை, கவிதையியல் பேரகராதி கூறுகிறது.[54] டி. கே. சி. யோ பாடல்களுக்குப் பொருள்கோள் விளக்கம் தருகிறார். இது அவர் இலக்கியத் திறனாய்வை மூலபாடத் திறனாய்வோடு இணைப்பதால் நிகழ்ந்துள்ளது.

அடிக்குறிப்புக்கள்

1. 'A bacic literary enterprise, which the ordinary reader takes for granted is textual criticism; its aim is to establish as closely as possible what an author actually wrote, by essaying and correcting the sources of error and confusion in the various printings of a work'.

   M. H. Abrams, A Glossary of litterary Terms, pp. 37-38

2. 'Textual C., (Criticism) for example, certainly does not profess to say how good a poem is not to give any interpretative account of it, instead, it provides the indispensable exhibit A an accurate text. It aims at reproducing exactly what the author wrote with all doubtful readings and corruptlons cleared away as far us possible and all the evidence duly record'.

   Alex Preminger ed,, Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, P. 116

3. 'Criticism, textual: Aims to reconstitute from the evidence of mss the original text of a work, and to present the evidence to the critical reader in such a way that he may determine at any particular point the kind of testimony upon which the text is bassed and the soundness of the editors judgment of that testimony'.

   Joseph T. Shipley (Ed), Dictionary of world Literary Terms, P. 70

4. அ. விநாயகமூர்த்தி, மதுரை வீரன் அம்மானை, ப. 3
5. மேலது, ப. 4
6. கம்பன் கழகம், கம்பராமாயணம், பதிப்புரை, பக். vii-viii
7. மேலது, P. vii
8. எஸ். வையாபுரிப் பிள்ளை, கம்பன் காவியம், ப. 54
9. மேலது, ப. 61
10. மேலது, ப. 64
11. மேலது, பக். 65-66
12 வ. சுப. மாணிக்கம், கம்பர், ப. 13
13 மேலது. ப. 13
14. கம்பன் கழகம், கம்பராமாயணம், பதிப்புரை, ப. 7-8
15. டி. கே. சி., கம்பர்தரும் ராமாயணம், முதற்பாகம் ப. 614
16. டி. கே. சி. கம்பர் யார்?, ப 78
17. மேலது, ப. 79
18. டி. கே. சி. 'கம்பர் தரும் ராமாயணம்' முதற்பாகம், முகவுரை, பக். XIII
19. டி. கே. சி., கம்பர் தரும் ராமாயணம், முதற்பாகம், பக். 62-65 & 146-147
20. டி. கே. சி. கம்பர் தரும் ராமாயணம், மூன்றாம் பாகம், பக். 128-130 & 132
21. டி. கே. சி. கம்பர் தரும் ராமாயணம். முதற்பாகம், பக். 617, 620, 621, 623 & கம்பர் தரும் ராமாயணம், இரண்டாம் பாகம், ப. 537
22. டி. கே. சி. கம்பர் தரும் ராமாயணம். முதற்பாகம், முகவுரை, ப. XVIII
23. மேலது, ப. XIV
24. பாஸ்கரத்தொண்டைமான் (தொ. ஆ), ரசிகமணி டி. கே. சி.யின் கடிதங்கள், பக். 162-163
25. கம்பன் கழகம், கம்பராமாயணம், ப. 234
26. டி. கே. சி. கம்பர் தரும் ராமாயணம், முதற்பாகம், முகவுரை ப. XII

27. கம்பன் கழகம், கம்பராமாயணம். ப. 549
28. டி. கே. சி. கம்பர் யார்? பக். 86-87
29. கம்பன் கழகம், கம்பராமாயணம், ப. 1435
30. மேலது, ப. 1104
31. டி கே. சி, கம்பர் யார்? பக். 95-96
32. பாஸ்கரத்தொண்டைமான் (தொ ஆ), ரசிகமணி டி. கே. சியின் கடிதங்கள், ப. 164
33. டி. கே. சி, கம்பர் யார்? ப. 76
34. மேலது, ப. 5
35. டி. கே. சி, கம்பர் தரும் ராமாயணம், முதற்பாகம், பக். 614-615
36. எஸ், வையாபுரிப்பிள்ளை, Op. cit, ப. 152
37. வல்லிக்கண்ணன். 'இரண்டு வழிகாட்டிகள்' எழுத்து, பிப்ரவரி 61, சென்னை, ப. 44
38. டி. கே. சி, கம்பர் தரும் ராமாயணம், முதற்பாகம், ப. 311
39. மேலது, ப. 258

(குறிப்பு: 'மாதர்கள் ஆண்டின் மிக்கார்' என்ற பாடம் இங்கு காணப்படுகிறது, டி. கே. சி. முதலில் 'மாதர்கள் வயதின் மிக்கார்' என்றுதான் திருத்தினார். பின்னர் பாலசரஸ்வதி கிருஷ்ணமாச்சாரியரிடமிருந்த ஓலைச் சுவடியில் 'மாதர்கள் ஆண்டின் மிக்கார்' என்ற பாடம் இருந்தது தெரியவந்தபோது, 'மாதர்கள் ஆண்டின் மிக்கார்' என்ற பாடத்தைத் தம் பதிப்பில் ஏற்றுக் கொண்டார். இச்செய்தி தென்காசி, திருவள்ளுவர் கழகத்தார் 1978-இல் வெளியிட்ட 'பொற்குவியலில்' எஸ். மகராஜன் எழுதியுள்ள 'தென்காசித் திருவள்ளுவர் கழகத்தின் காப்பாளர் இருவர்' என்ற கட்டுரையில் பக்க எண் 44 இல் காணப்படுகிறது.)

40. சுந்தா, பொன்னியின் புதல்வர், பக். 762
41. டி. கே. சி, கம்பர் தரும் ராமாயணம், இரண்டாம் பாகம், பக். 140-141
42. கம்பன் கழகம், கம்பராமாயணம், பக். 550

43. டி. கே. சி, கம்மர் தருப் ராமாயணம், இரண்டாம் பாகம், பக். 405
44 பாஸ்கரத்தொண்டைமான், ரசிகமணி டி. கே. சி, பக். 44-45
45. எஸ். வையாபுரிப்பிள்ளை, Op.cit. பக். 108-109
46. டி. கே. சி. கம்பர் தரும் ராமாயணம், முதற்பாகம். முகவுரை பக் XXVI-XXX
47. 47. வையாபுரிப்பிள்ளை, Op cit, பக். 153-154
48. டி. கே. சி, கம்பர் தரும் ராமாயணம். முதற்பாகம், முகவுரை, பக் XXX-XXXI
49. சு அ இராமசாமிப்புலவர் (தொ. ஆ), தனிப்பாடல் திரட்டு முதல் தொகுதி, ப. 159
50. டி. கே. சி, முத்தொள்ளாயிரம், ப. 189
51. ந. சேதுரகுநாதன், முத்தொள்ளாயிரம்.
52, கம்பன்கழகம், Loc. cit,
53. Alex Preminger, ed., Loc. cit.

ஆய்வு முடிவுரை.

இவ்வாய்வில் இடம்பெறும் இயல் கட்டுரைகளில் கண்ட ஆய்வு முடிவுகளையும் டி. கே. சி. க்குப் பின் அவர் கண்ட திறனாய்வுப்போக்கின் நிலையையும் பின்வருமாறு தொகுத்துக்காணலாம்.

1. கவிதையின் பொருள் அடிப்படையில் பொருள் நயத்தையும் சொல் நயத்தையும், சுவையும் அனுபவமும் கொண்டு பார்த்து வந்த பழைய உரையாசிரியர்களின் திறனாய்வு முறை டி. கே. சி. யின் திறனாய்வுப்போக்கில் மீண்டும் உயிர்ப்படைந்திருக்கிறது.

2. கவிதையின் உருவ அடிப்படையில் சுவையும் அனுபவமும் அளவைகளும் கொண்டு அணுகிப் பார்ப்பது உரை

யாசிரியர்களைக்காட்டிலும் மிகுதியாகவும் செழுமை யாகவும் டி. கே. சி. யின் திறனாய்வுப்போக்கில் காணப் படுகிறது.

3. கவிதை, கவிஞன், பாடுபொருள், படிப்போர் ஆகிய நான்கு அடிப்படைகளில் டி. கே. சி. கவிதையையே முதன்மையாகக்கொண்டு திறனாய்கிறார். அடுத்து, அவர் பாடுபொருளுக்கும் படிப்போருக்கும், தம் திற னாய்வில் இடம் தருகிறார்.

4. கவிதையை முதன்மைப்படுத்திப் பாடிய கவிஞனைப் பாராமல் விட்டுவிடுவதை டி. கே. சி. பின்பற்றியுள்ளார். அவர்தனிப்பாடலைத் திறனாயும்போது. அதைப்பாடிய கவிஞன் யார் என்பதில் அதிகம் அக்கறை கொள்வ தில்லை; கவிதைத்திறன் பற்றியே சிந்திக்கிறார்.

5. டி. கே. சி. கம்பராமாயணத்தைக் காப்பியமாக பார்க்-கும் போது 'கம்பன்' என்ற கவிஞன் அடிப்படையைப் பார்க்கிறார் என்பது உண்மையானாலும், அங்கும் கவிதையின் தரத்தைக் கொண்டே அவர் கவிஞனைக் கண்டு பிடித்து மதிப்பிடுகிறார்.

6. டி. கே. சி. கவிதையில் உள்ளடக்கத்தைக் காட்டிலும் உருவத்திற்கே சிறப்புத்தருகிறார். உணர்ச்சி வெளிப் பாட்டைக் கவிதையில் எதிர்நோக்கும்போது அவர், உள்ளடக்கம். உணர்ச்சி ஆகிய இரண்டையும் உருவத் துக்குள் ஒருங்கிணைத்தே காணுகிறார்.

7. பக்தி உணர்ச்சி, நம்பிக்கை பாவம் ஆகியவற்றைப்பற்றி டி. கே. சி. பேசுவதால். அவரிடம் மரபு வழிப்பட்ட கவிதை பற்றிய பார்வை இருப்பது தெரிகிறது.

8. டி. கே. சி. உள்ளடக்கத்தைவிட, உருவத்திற்குச் சிறப்புத் தர, ஏ. சி. பிராட்லி, ஆர்னால்ட், பென்னட், தாமஸ் கார்லைல் போன்ற மேலை நாட்டுத் திறனாய்வாளர்களின் தாக்கம் காரணமாக இருந்திருக்கக்கூடும்.

9. கவிதையின் உருவத்தைப்பற்றி டி. கே சி. எடுத்துக் கூறும்போதே தான் எடுத்துக்கொண்ட கவிதைக்குப் பொருத்தமாக, இசை, நாடகம், நாட்டியம் ஆகிய பிற கலைகளைப் பற்றிய செய்திகளை ஒருங்கிணைத்துக் காணுகிறார்.

10. கவிதைக்குத்திறனாய்வுக்குறிப்பு எழுதும்போது அதைப் படிப்போரைக் கேட்போர் நிலையில் உளப்படுத்தும் உத்தியைக் கையாண்டு சிறு முன்னுரை (களம்) அமைத்தும் பாடலை அலகுகளாகப்பிரித்தும் பாடலை விளக்கும்போது பேசுவது போன்ற எளிய உரைநடையைப் படைக்கிறார்.

11. கவிதைக்குத் திறனாய்வை எழுதும்போது. தனிப்பாடல் அணுகுமுறைக்கென்று ஒரு சில வெளியீட்டு உத்திகளையும் காப்பிய அணுகுமுறைக்கென்று வேறு சில வெளியீட்டு உத்திகளையும் டி. கே. சி. பின்பற்றுகிறார்

12. டி. கே. சி. தமது திறனாய்வில் இலக்கியக் கலைச் சொற்களைத் திறனறிந்து பயன்படுத்துகிறார். 'ரிதும்' என்று தமிழில் ஆங்கிலச்சொல்லை எழுதவும் செய்கிறார். ஆனால் இதையே பாவதாளம்' என்றும் தமிழில் குறிப்பிடுகிறார்.

13. பொருள் அடிப்படையிலும் உருவ அடிப்படையிலும் கவிதையை அணுகும்போது, சுவையும் அனுபவமும் அளவைகளும் கொண்டு பார்க்கும் டி.கே சி. கவிஞனின் தரத்தைவிடவும் கவிதையின் தரத்தையே முதன்மையாகக்கொள்வதால் தம்முடைய மூலபாடத் திறனாய்வில்

அதாவது கம்பராமாயணப் பதிப்பில்-பல பாட்டுக்களை ஏட்டுச் சுவடிச் சான்றுகளில்லாமல் தாமே திருத்தம் செய்து அமைக்கிறார்; பல பாடல்களை நீக்குகிறார்.

14. 'ரசிகமணி' என்று அழைக்கப்படும் டி. கே. சி. யின் திறனாய்வில் ரசனையின் பாங்குதான் மேலோங்கி நிற்கிறது. கவிதையில் காணப்படும் சுவையுணர்ச்சியை அதே அனுபவத்துடன் தானும் சுவைத்து மகிழ வேண்டும் என்று எண்ணுகிறார் அவர்.

15-1. கம்பன் பாடிய பாடல்கள் இவை, பாடாதவை இவை என்று டி. கே. சி. பிரித்தறியும் முயற்சி இலக்கியத்தின் இயல்பினைத் தேடும் முயற்சியையும், இலக்கியத்தில் உள்ள சிறந்த பகுதிகளை ஏனைய சாதாரணப் பகுதி-களிலிருந்து பிரித்தறியும் திறனாய்வுச் செயலும் ஆகும்

15-2. இராமாயணப் பாத்திரங்களின் வேறுபட்ட அனுபவங்களைப் பிரித்துணர்ந்து அவற்றை மதிப்பிடுகிறார் டி. கே. சி. இதனால் அனுபவங்களை வேறுபடுத்தி உணர்ந்து அவற்றை மதிப்பிடும் திறனாய்வுப்போக்கு டி. கே. சி. யிடம் உண்டு என்றுகொள்ளலாம்.

15-3. சுவை மிக்க கவிதைகளை 'ரஸத்தில்' உயர்ந்தன என மதிப்பிடும் டி. கே. சி. 'ஆடுநனி மறந்த கோடுயர் அடுப்பின்' என்று தொடங்கும் பாடல் எளிமை இல்லாது வேண்டாத அடைகளை மேலே மேலே பெற்றுவந்துள்ளது என்று தாம் கருதுவதால் அதில் 'ரஸம்' இல்லையென்று மதிப்பிடுகிறார். இலக்கியத்தை மதிப்பீடு செய்யும் திறனாய்வுப்போக்கு உள்ளத்தை இங்கு காணமுடிகிறது. இங்கு தன் அனுபவத்தைக்கொண்டே இம்மதிப்பீட்டைச் செய்துள்ளார் அவர்.

15-4. நலம் பாராட்டும் திறனாய்வுப்போக்கும் டி. கே. சி. யிடம் உண்டு. தேசிக விநாயகம் பிள்ளையின் 'புலிக் கூடு' கவிதையையும் பாலசரஸ்வதி கிருஷ்ணமாச்சாரியரின் என் அத்தை என்ற பாடலையும் அவர் நலம் பாராட்டும் திறனாய்வுப்போக்கில் கண்டுள்ளார்.

15-5 பாரதியையும் டெனிஸனையும் ஒப்பீட்டு முறையான திறனாய்வுப்போக்கில் மதிப்பிட்டுள்ளார் டி. கே. சி. எனவே அவரிடம் ஒப்பீட்டு முறையான திறனாய்வுப் போக்கும் உண்டு எனலாம்.

மேலே காட்டியவாறு திறனாய்வு இயல்புகள் டி. கே. சி. யிடம் பொருந்தியிருப்பதால் அவரைத் திறனாய்வளர் என்று மதிப்பிடுவது பொருந்தும். 'டி. கே. சி. இலக்கியத்தைச் சுவைக்கிறார்; எனவே அவரை இரசிகர் என்று காண்பதுதான் பொருந்தும்' என்று சொல்லிவிட முடியாது. டி. கே. சி.யை இரசிகராகவும் திறனாய்வாளராகவும் சேர்த்துக் காண்பதே பொருத்தமானது. அவரை 'இரசிகத் திறனாய்வாளர்' என்று கூடக் குறிப்பிடலாம்.

டி. கே சி. க்குப் பின்

டி. கே. சி. யின் திறனாய்வுக் கொள்கையும் திறனாய்வு அணுகுமுறையும் தற்காலத் திறனாய்வாளர்கள் சிலரிடம் இன்றும் காணப்படுகிறது. 'ரஸனை என்பதை ஒரு கலையாக வளர்த்த டி. கே. சி. யின் வழிவந்த எழுத்தாளர்கள், விமர்சகர்கள் இன்றும் இடைவிடாது இலக்கியத் தொண்டுபுரிந்து வருவது அந்த இயக்கத்தின் சக்திக்கு ஒரு சான்றாகும்' என்கிறார் சுந்தரராஜன் (எழுத்து. மார்ச். 59)

டி. கே. சி. வாழ்ந்த காலத்தில் அவருடைய திறனாய்வுப் போக்கு ரா. பி. சேதுப்பிள்ளை போன்றோரிடம் காணப் பட்டது. டி. கே. சி. க்குப் பின், ஆ. முத்துசிவன், எஸ். மக

ராஜன், பாஸ்கரத்தொண்டைமான், ரா. ஸ்ரீ. தேசிகன் ல. சண்முகசுந்தரம், ந, சேதுரகுநாதன் போன்றோரிடம் அவர் திறனாய்வுப்போக்கைக் காணமுடிகிறது. கவிதையில் ஒழுங்குற்ற ஓசைக்குச் சிறப்புத் தந்து கவிதையைப் பாட வேண்டும். கவிஞனின் உணர்ச்சியைக் கவிதை மூலம் தாமும் பெறவேண்டும் என்ற டி. கே. சி. யின் போக்கை மேற்கூறிய திறனாய்வாளர்களின் எழுத்திலும் பேச்சிலும் காணமுடிகிறது

க. நா. சுப்பிரமணியம், சி. சு. செல்லப்பா போன்றோ-ரிடம் டி. கே. சி. யின் அழகியற்கொள்கை காணப்படுகிறது. க. நா. சுப்ரமணியம் ஆதாரம் காட்டாமல் தம்முடைய அபிப்பிராயத்தையே ரசனையாகவும் முடிவாகவும் தருகிறார். சி, சு. செல்லப்பா ஆதாரத்துடன் தமது ரசனையை எடுத்துக் காட்டுகிறார். டி. கே. சி. கவிதையில் அழகியற்கொள்கையை இணைத்துக்காண, இவ்விருவரும் உரை நடை இலக்கியத்தில் அழகியல் ரசனைப்போக்கைக் கொண்டுள்ளனர். இது வேறு-பாடு ஆகும். டி. கே. சி. க்குப் பின்னர் அவர் கையாண்ட திறனாய்வு முறை இன்றும் காணப்படுவது, அவருடைய அழகியற்கொள்கையின் வளர்ச்சி நிலையைச் சுட்டுகிறது எனலாம்.

● ● ●

(பக்கம் 112 இல் 2 ஆம் பத்தியாக இணைத்துப்படிக்கவும்)

சீதை

உயர்ந்த பெண்களையும் அவர்களது உயர்ந்த லக்ஷியங்களையும் பார்த்து அனுபவித்தவள் சீதை. கஷ்டம் வந்த காலத்தில் கவரி மானானது உயிரை விட்டுவிடுமே யொழிய வாழாது. அதேபோல அவமானம் வந்த காலத்து மானமுள்ள பெண்கள் உயிரை விட்டுவிடுவார்கள். அவர்-களோடு ஒத்த பத்தி சிரத்தையோடு நடத்து கொள்ளும் பெண்களோடு உறவாடியிருக்கிறாள் *சீதை*.[52]

என்று கூறுவதன்மூலம் டி. கே. சி. சீதையும் மானத்தைப் பெரிதாகப் போற்றுபவள் என்று உணர்த்துகிறார். மேலும் சீதை குழந்தையின் மனநிலையை உடையவள் என்றும் சுட்டுகிறார்.[53]

கும்பகர்ணன்

கும்பகர்ணனின் பாத்திரப் பண்பு குறித்துப் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார் டி. கே. சி.

ஒரு பாத்திரத்தில் பல தத்துவங்கள் கலந்தே கிடக்கும். முரண்பட்டவைகளும் கலந்து கிடக்கும். ஆனால் பாத்திரத்தை ஆட்டி வைக்கின்ற அடிப்படையான தத்துவம் ஒன்று இருக்கவே செய்யும். அது சில சந்தர்ப்பங்களில் மற்றத் தத்துவங்களையெல்லாம் தள்ளிவிட்டு மேலே வந்து நிற்கும். இது மனுஷ இயல்பு.

கும்பகர்ணனிடத்தில் அன்பு இருக்கிறது; சகோதர வாஞ்சையிருக்கிறது; நேர்மைஇருக்கிறது; நீதியிருக்கிறது; இவைகளோடு வீர தத்துவமும் இருக்கிறது. வீர தத்துவமே அவனுக்கு அடிப்படையான தத்துவம்.

இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் அதாவது அரக்கர் குலத்துக்கு ஆபத்து வரக்கூடிய சந்தர்ப்பத்தில் அந்த வீர தத்துவமே மேலே வந்து நின்று தொழிற்படுகிறது.

பாத்திரம் வெகு அழகான உருவங்கொண்டு விளங்குகிறது.[54]

Bharathi, an enigma ?

REVIEW FOR BHARATHI-P-PUTHIR

By *Indian Express*-5-2-1983

BHRATHI-P-PUTHIR : By Thirumozhi Saro and Prof. Karuvai Palanisami.
Pub. by Thirumozhi Pathippagam,
119, Jawahar Bazaar, Karur.
Price Rs. 10. Pp 140 plus 14.

Here is an assessment of Bharathi which shows him in poor light as an enigmatic, paradoxical, inconsistent and self contradictory poet of perhaps no convictions and of no consequence This is the first impression created by the first part of the book which deals at length with the paradoxes of Bharathi but the author naively leaves the onus of drawing conclusions to the readers or researchers. The general conclusion that one draws from the author's observations is that Bharathi is a confused poet who had nothing clear to say on several matters.

Take for example, Bharathi's idea of Godhead, or God. He has sung invocations and prayers to several gods and goddesses, but at the same time he has said that God is one. Is Bharathi therefore a polytheist or monotheist ? Bharathi swears by socialism and equality. but he does not believe in the abolition of

private property. Is he therefore a socialist or a capialist? Is he a Vedantist or a humanist, since he grows eloquent over both the ideals? He sings about the glories of Tamil. and at the same time wants Sanskrit to be the all-India language. Does he not blow hot and cold at the same time? Bharathi plumbs for liberation of women. but in the same breath denies them the right to divorce. He is for love but not for free love. He wants the dóg, which he denigrates elsewhere to be his companian, but asserts in another place that Lord Krishna (Kannan) is his friend. In one place he says that Kannan is his guru and in another Kullasami or Govindasami. Is Kamban or Ilango or Valluvar or Avvaiyar his favourite author? He praises all of them to the skies. The author leaves these posers to be answered by us.

The second part of the book is innocuous, simply commending Bharath's literary excellences such as his deep indebtedness to Tirukkural, which he quotes profusely, his use of proverbs, comparative study, literary technique, approach etc., A quiz programme on Bharathi is added at the end. The two parts of the book ill-match each other.

-R. KRISHNAMOORTHY.

பாரதிப்புதிர் பற்றி தினமலர், 20 11 82

பாரதி நூற்றாண்டை ஒட்டி பாரதியின் படைப்புக்களை திறனாய்வு செய்து ஏராளமான நூல்கள் வெளிவரத் தொடங்கியுள்ளன. பத்தோடு பதினொன்றென்று இல்லாமல் 'பாரதிப் புதிர்' என்ற நூல் தனிச்சிறப்பு உடையதாக அமைந்துள்ளது. நூல் இரு பகுதிகளாக அமைந்துள்ளது. முதல் பகுதி பாரதியின் பல கொள்கைகள் முன்னுக்குப் பின் முரணாகக் காணப்பட்டு பாரதி ஒரு புதிராக இருக்கின்ற இயல்பைக் காட்டுகின்றது. உதாரணமாக ஆயிரம் தெய்வங்கள் உண்டு என்று தேடி அலையும் அறிவிலிகளைச் சாடும் பாரதி தானே பல தெய்வங்கள் மீது பாடியிருக்கிறான். இவ்வாறு தமிழ்க் கொள்கை, பெண்மைக் கொள்கை முதலியவற்றில் பாரதி புதிராகதத் தோன்றுவதாகக் கூறும் ஆசிரியர்1. புதிரை விடுவிக்க முயலவில்லை. ஆய்வாளர்களுக்கு அந்தப் பணியை விட்டுவிடுகிறார். ஆசிரியரே அப்பணியை தொடரின் பாரதியின் புதிருக்கு அவரால் விடை காண முடியும். இரண்டாம் பகுதி பாரதியின் மேற்கோள்களை எடுத்து ஆராய்கிறது இந்தப் பகுதியில் வேறு சில தலைப்புக்களிலும் கட்டுரைகள் உள்ளன. இவை அனைத்தும் பாரதியைப்புதிய கோணத்தில் நமக்கு அறிமுகப்

படுத்துகின்றன. நூலில் உள்ள 25 கட்டுரைகளும் சுருங்கச் சொல்லி விளங்கவைத்தல் என்னும் உத்திக்கு உதாரணமாக உள்ளன. நூலாசிரியர்கள் பாரதி பற்றிய ஆய்வு நூல்கள் பலவற்றை எழுதி வெளியிடுதல் தமிழுக்குச் செய்யும் தொண்டாகும்.

பாரதிப் புதிர் பற்றி தினமணி

மகாகவி பாரதியார் பாடல்களையும், படைப்புக்களையும் ஆராய்ச்சி முறையில் அணுகி, அவரது தமிழ்மொழிக்கொள்கை கடவுட் கொள்கை: காதல் கொள்கை: புதுமைக் கொள்கை: பெண்மைக் கொள்கை: பொருளியல் கொள்கை இவற்றில் அவரது கருத்துக்களில் கட்டுரையாளர் கருத்தில் அங்கங்கே காணப்படும் முரண்பாடுகளைக் குறிப்பிட்டு: அவற்றைப் புதிராக-விடுவிக்க வேண்டிய கேள்வியாக 'திருமொழிசரோ' முதற்பகுதியை அமைத்திருக்கிறார்.

'தேமதுரத் தமிழோசை உலகமெல்லாம் பரவும் வகை செய்தல் வேண்டும்' என்பதும் தேசீய மொழி என்ற அளவில் பாரதியின் கருத்துக்கும் ஆசிரியர் காண்பதுபோல் முரண்பாடு ஏதும் இல்லை. 'நாயும் பிழைக்கும் இந்தப் பிழைப்பு' என்பதும் நாயை பாப்பா பாட்டில் மனிதர்க்குத் தோழனடி என்று கவிஞர் கூறுவதிலும்: ஆசிரியர் கருதுவதுபோல் கருத்து முரண்பாடு ஏதும் இல்லை. இதுபோன்றே பாரதியின் பெண் விடுதலைக் கொள்கையில் ஆசிரியர் காண்பது போன்று புதிர் ஏதும் இல்லை. இந்த ஆராய்ச்சி நல்லெண்ணத்துடன் செய்யப்பட்டுள்ளதா என்பதைக் கூறுவது முக்கியம். பாரதியை முழுதும் படித்தவர்கள் மனத்தில் ஆசிரியர் கருதுவதுபோல் முரண்பாடு ஏதும் ஏற்படக்காரணமில்லை. புதிர்களை விடுவித்துத் தக்கவர் பதில் எழுதலாம். பாரதியின் இலக்கிய மேற்கோள்களை குறிப்பாகத் திருக்குறளை ஆராய்ந்து எழுதப் பட்டுள்ள இரண்டாம் பகுதி: அந்த மகா கவிஞரை சரியான முறையில் புரிந்துகொண்டு மதிப்புத் தருவதாக அமைந்து

உள்ளது. 'பாரதியின் இலக்கிய நெறி' என்ற (112-127) கட்டுரை குறிப்பிடத்தக்க சிறப்புடன் அமைந்துள்ளது.

பாரதிப் புதிர் பற்றித் தாய் வார இதழ் 16-1-83

ப. ஜீவானந்தம், நா. வானமாமலை, ரகுநாதன், கா. மீனாட்சிசுந்தரம் ஆகியோரின் ஆராய்ச்சிப் பார்வையில் பாரதி எவ்வாறு கணிக்கப்படுகிறான் என்பதையும், பாரதியின் காதல், கடவுள், தமிழ், புதுமை, பெண்மை, பொருளியல் ஆகிய கொள்கைகள் பற்றியும் முதலாம் பகுதியில் கருத்துக்கள் தொகுக்கப்பட்டுள்ளன.

செயல்முறை நோக்கத்தோடு, பல புத்தகங்களிலிருந்தும் மேற்கோள்கள் உறிஞ்சப்பட்டு-இதிலே முத்தமிடப்பட்டுள்ளன அந்த மகா கவிஞனைப் பற்றிய ஆய்வுக்கும்; புதிர்களுக்கு விடை காணுகிற முயற்சிக்கும் ஒரு முத்தான நூலாக இது நிற்கும்.

ஒரு சுய சரிதை பற்றி தினமலர் 7-9-1983

எழுதியவர்: ஆபுத்திரன், ஆ. இராசா,
பக்கங்கள்: 80 விலை ரூ. 6-50

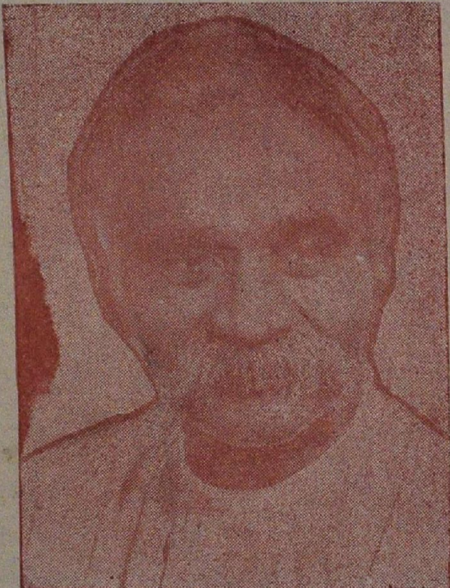
இது புதுக் கவிதைகளின் காலம். ஏராளமானவர்கள் புதுக் கவிதைகளை எழுதத் தொடங்கிவிட்டனர். அவற்றை தரங் கண்டுபிடித்தல் அரிய செயலேயாகும். 12 புதுக் கவிதைகளின் தொகுப்பு இந்நூல். முதலாளித்துவத்திற்கு எதிராகச் செயல்படுமாறு தூண்டுகிறது ஒரு கவிதை. பெரும்பாலான கவிதைகள் சமுதாய அமைப்பிலும் அரசியல் அமைப்பிலும் மாறுதலைக் கட்டாயமாக ஏற்படுத்தவேண்டும் என்ற கருத்தை ஆணிவேராகக்கொண்டுள்ளன. ஊமைக்குரல், எந்திர மனிதர்கள், ஏன் இந்த வித்தியாசம் முதலிய கவிதைகள் கருத்தழகிலும் ஓசை நயத்திலும் சிறந்தவை. புதுக் கவிதைப் பிரியர்கள் தாராளமாக இதனை வாங்கிப் படிக்கலாம்.

டி. கே. சி. வாழ்க்கைக் குறிப்புகள்

7—8—1882	பிறப்பு
1908	திருமணம் மனைவி : பிச்சம்மாள்
1915-1927	திருநெல்வேலியில் வழக்கறிஞர்
1927	சட்டமன்ற மேலவைக்குத் தேர்ந்தெடுக்கப்படுதல்
1930-1935	இந்து மத அற நிலையத்துறை ஆணையராகப் பணியாற்றல்
1935	திருநெல்வேலியிலுள்ள தமது இல்லத்தில் 'வட்டத் தொட்டியை' ஏற்படுத்தல்
1941	கம்பர் யார்? நூல் வெளியீடு 'இதய ஒலி' நூல் வெளியீடு
மார்ச்சு 1941	டி. கே. சி. யின் ஒரே மகன் தீத்தாரப்பன் மறைவு
1—8—1941	'கல்கி' இதழில் கம்பர் தருங்காட்சி கட்டுரைத் தொடர்த் துவக்கம்
1942	கம்பராமாயணம் (பால அயோத்தியா காண்டங்கள்) வெளியீடு
1943	முத்தொள்ளாயிரப்பதிப்பு வெளியீடு

1944	' அற்புத ரஸம் ' நூல் வெளியீடு
1946	' முத்தொள்ளாயிரம் ' இரண்டாம் பதிப்பு வெளியீடு
1947	' இதய ஒலி ' இரண்டாம் பதிப்பு வெளியீடு
15-6-1952	தமிழ்க்களஞ்சியம் கட்டுரைத் தொடர் துவக்கம்
31-10-1953	' கம்பர் தரும் ராமாயணம் ' முதற் பாகம் வெளியீடு
14-2-1954	Hindu நாளிதழில் டி.கே.சி யின் ' கம்பர் தரும் ராமாயணம் ' பற்றி வையாபுரிப் பிள்ளையின் நூல் மதிப்புரை (Review)
16-2-1954	டி. கே. சி, மறைவு

கொங்கு அச்சகம், கரூர்.



'இரசிகமணி'

டி. கே. சி. யின் திறனாய்வுப்போக்கு

(ஒரு செயல்முறை ஆய்வு)

பேராசிரியர்

ந. பாலமுருகன்